

الهيئة العامة لقصور الثقافة

كتابات نقدية

٦٣

تحطيم الشكل - خلق الشكل

دراسات فى الشعر المصرى المعاصر

د. صلاح السروى

مايو ١٩٩٧

الإهداء

إلى أبي وأمي
بعض ثمار غرسكما

مقدمة

يرصد هذا الكتاب جانباً من المشهد الشعري الراهن في مصر. محاولاً بلورة رؤية، تزعم لنفسها قدراً من الموضوعية والحياد، لاتجاهات هذا المشهد. سواء من ناحية التعامل التطبيقي مع بعض نتاجاته، أو التّماس النظري مع بعض قضاياه المتفجرة والحيوية.

وينطلق في ذلك من مفهوم "أولية الابداع"، كطريق لا محيد عنه لخلق أدب وفن حقيقيين. فإذا كان قد أصبح من الضروري الاشتباك مع منجزات العصر، الفنية والفكرية، فإنه لم يعد هناك مناص من أن يكون هذا الاشتباك مؤسساً علي علاقة التفاعل وليس علاقة التأثر أو الرفض. وهو ما يستتبع أهميه أن يكون لدينا ما نعطيه. ولن يتم ذلك علي الصعيد الأدبي (والشعري منه في القلب) إلا إذا عملت الحركة الشعرية المعاصرة علي تحرير ذاتها من قبضة التقليد والاستنساخ واعادة الانتاج، سواء للقديم التراثي أو للحديث الأوربي. فلابد لهذه الحركة من أن تكون حرة وطليقة حتي تستطيع أن تسهم في تعميق إدراكها الفني للعالم وللإنسان، دون أطر مسبقة تحد من حركة الخيال وتقيده بالإدعاء والزيف وتحرمه من أن يخوض مغامرته الإبداعية الخاصة والمستقلة التي تمثل اسهامنا في حضارة العصر.

إن هذا يعني أن الشاعر لا ينبغي له أن يكون متابعاً لتقاليد محددة، سواء كانت تراثية أو أجنبية. فالابداع يفترض، من الناحية المفهومية، رفض التقليد والاتيان بالجديد دائماً. وأن التصور بأن هناك نموذجاً أو مثلاً أعلي للشعر، سواء كان ذلك في تراثنا أو تراث الآخرين، أي القول بوجود شكل فني مثالي أو نموذجي

مفترض بصورة مسبقة، إنما يعني أنه صادر عن نظرة آلية سكونية تمجد التقليد وتري في اللغة والتاريخ كيانات جامدة ميتة لا حراك فيها ولا حياة، بل مراوحة دائرية عقيم. ومن ثم، فهي ضد التطور والتجاوز، من حيث هو قانون لحركة الوجود الإنساني برمته. ومن هنا فلابد من إعادة الاعتبار لمفهوم الابداع والنظر إليه علي أنه جوهر فاعل ولابديل عنه في تحقيق الانجاز الأدبي الشعري الحقيقي، من حيث هو عملية خلق ومحاولة تجاوز وانطلاق. وأظننا في أمس الحاجة إلي ذلك الآن.

إن تحقيق الابداع الشعري الحقيقي والأصيل والمتحرر من أسر الأطر الجاهزة، والقادر علي ممارسة دوره المجاوز والمدهش والمثري لعقل ووجدان وخيال القارئ، هو وحده القادر علي تحريك ذهنه وبث حياة جديدة في أوصال وعيه وذوقه علي حد سواء. كما أنه القادر، أخيراً، علي طرح منجز شعري علي مستوي التفاعل الندي مع الآخر وليس منقطعاً عنه أو تابعاً له.

إن الابداع الشعري الحقيقي، بذلك، لابد أن يمتلك مشروعية تحطيم الأشكال والخروج عليها، ولكن بشرط ألا يتم ذلك بصورة مجانية أو مجردة، وإنما لحساب خلق أشكاله الجديدة القادرة علي البث والطرح المغايرين.

د. صلاح السروى

يونيــــــو ١٩٩٥

أزمة الإبداع الشعري بين التقليد والحداثة
قراءة أولية في فكر الحداثة العربية

يحيا الشاعر الحديث والقارئ الحديث، علي السواء، مأزقاً حقيقياً، مؤداه، ببساطة، أن الشاعر لا يجد قارئه إلا في مساحة ضيقة جداً من صفوة المثقفين، بينما لا يجد القارئ في شاعره الحديث ذلك المنحي التقليدي الذي تربي علي عموده وبيانه البليغ. وهو الأمر الذي أوجد قطيعة غير منكورة بين الشاعر والكتلة العريضة من الجمهور القارئ والمتلقي للثقافة بصفة عامة. تتمثل هذه القطيعة في الأرقام الهزيلة لتوزيع الدواوين الشعرية الحديثة، وفي قلة عدد المرتادين للأمسيات والمهرجانات الشعرية. فهل لم يعد الزمن زمن الشعر كما يحلو للبعض أن يقول؟ وإذا كان الأمر كذلك فبماذا نفسر هبوط الإقبال علي مطبوعات الأجناس الأدبية الأخري؟ أم أن هناك أزمة عامة من نوع ما؟ أنني أميل إلي طرح الأمر علي أنه تجل لأزمة ثقافية عامة، متعددة الأسباب والعوامل، ولكن السبب الرئيسي في رأيي يتمركز في منطقة الإبداع والتلقي، تلك المنطقة المزدوجة، التي يجسد حديها الطرفين الشاعر والقارئ. إنها المنطقة التي، لو أكتمل عنصراها، لتجسد لنا مفهوم الحالة الثقافية الصحية، ولو تنافر هذان العنصران لحصلنا علي وضع ثقافي معتل كالذي نعيشه الآن (بدرجة معينة)، وهو الذي يوحي لنا بمفهوم الأزمة.

وأزمة العلاقة بين الشاعر والمتلقي ليست حديثة، إلا في شروطها العامة، الخاضعة لمستجدات الواقع العصري أو واقع القرن العشرين الذي يطرح من التحديات

المعرفية والرؤي الفكرية والفنية للإنسان والعالم مالم تعرفه العصور الكلاسيكية العربية. ولكنها أزمة قديمة، ربما كان من أول مفجريها الشاعر العباسي أبو تمام الذي اتهمه معاصروه بأنه قد خرج علي عمود الشعر وهي عبارة شاعت في التاريخ الأدبي، حيث كانت تكمن وراءها دائماً مشكلة الخروج الفني علي المألوف والشائع من إنشاء شعري، بما يؤدي إلي عدم الفهم. وهي تلك الأزمة التي أقر بها أبو بكر الصولي قائلاً: "كان أبو تمام إذا كلمه إنسان أجابه قبل إنقضاء كلامه، كأنه علم ما يقوله فأعدله جواباً، فقال له رجل: يا أبا تمام لم لا تقول من الشعر ما يعرف"؟ فقال: "وأنت لم لا تعرف من الشعر ما يقال" [١]. وبصرف النظر عن ألمعية أبي تمام ومعرفته العميقة بما يدور في مخيلة الناس وأذهانهم بما يدل علي أنه يعلم أنه قد دخل معركة ويعلم جيداً ما سيثار ضده من اتهامات وأحكام، فإن هذه العبارة تدل بوضوح علي تلك الأزمة المحكمة بين الشاعر والمتلقي كما أسلفت حيث تتوزع المسئولية وتضيع معالمها بتعادل حجتي الطرفين. غير أن ما يهمنا هنا هو ما يعنيه تفجير مثل هذه القضية في هذا الزمن البعيد، فسؤال الرجل لأبي تمام علي هذه النحو يطرح ما يمكن أن يكون افتراضاً مسبقاً بوجود نموذج أو معيار مصفي لقياس جودة الشعر، ومن ثم، أستساغته والاستمتاع به. هذا النموذج هو المألوف القديم الذي صاغ به القدماء شعرهم، وكونوا به ما يمكن أن يمثل الأساس المعروف لمفهوم الشعر وجمالياته الرئيسية المستقرة، وتلك هي التي كونت بدورها، الذائقة الشعرية السائدة التي ترتبت علي هذا المفهوم. ومن هنا يصبح الخروج علي هذه الزائقة، بكل تأكيد، أمراً غامضاً ويستحق كل استهجان.

ورغم أن أبا تمام لم يخرج علي الهيكل التقليدي للقصيدة العربية القديمة ولم يهاجمه كأبي نواس أو بشار بن برد أو الخليع أو عبد الله بن أبي أمية، إلا أنه خالف الموروث من طريقة بناء العبارة الشعرية المسماة بالعمود الشعري الذي لخصه المرزوقي في مقدمة شرحه لديوان الحماسة في الشروط السبعة التالية:

١- شرف المعني وصحته.

٢- جزالة اللفظ واستقامته.

٣- الإصابة في الوصف.

٤- المقاربة في التشبية.

٥- إلتحام أجزاء النظم والتئامه علي تخير من مناسب الوزن.

٦- مناسبة المستعار منه للمستعار له.

٧- مشاكلة اللفظ للمعني وشدة اقتضائهما للقافية حتي لا منافرة بينهما.

ورغم أن أبا تمام لم يخرج، في الحقيقة، بقوة علي هذه الشروط، إلا أنه قد نحا منحي جديداً في صياغة جملته الشعرية فتأثر بالقرآن وبأحداث التاريخ وبالمذاهب الفلسفية، وبالسائد من علوم عصره، وهذا ما جعل عبارته تأتي علي هذا القدر الذي فجر الأزمة من غموض ونبو عن ما هو مستقر من نماذج وطرائق شعرية. وهو الأمر الذي دفع الآمدي إلي تأليف كتاب بعنوان "تفسير الغامض من شعر أبي تمام، وهو ما يعني، علي نحو غير مباشر، إنحاء باللائمة علي هذا الشاعر المجهد (بضم الميم وكسر الهاء). خاصة أن أبا تمام قد جاء في عصر، رغم كل ما أصطخب فيه من تحولات ومحدثات، كان قد سبقه إليه ابن قتيبة، الذي شرح موقف فصيل غير قليل

الشأن من النقاد، قائلاً: "ليس لمتأخر الشعراء أن يخرج علي مذهب المتقدمين فيقف علي منزل عاف، أو يبكي عند مشيد البنيان لأن المتقدمين وقفوا علي المنزل الداثر والرسم العافي، أو يرحل علي حمار أو بغل ويصفهما، لأن المتقدمين رحلوا علي الناقة والبعير، أو يرد علي المياه الجواري، لأن المتقدمين وردوا الأواجن الطوامي، أو يقطع إلي الممدوح منابت النرجس والآس والورد، لأن المتقدمين جروا علي قطع منابت الشيح والحنوة والعرارة" (٢).

إن هذه العبارة التي تعكس بصياغتها القطعية روحاً محافظة، علي أنصع وجه ممكن وقفت بمثابة بيان يؤسس لنزعة ماضوية رجعية، غير قادرة علي استيعاب مستجدات الواقع الإجتماعي العربي، الذي انتقل من البداوة إلي حياة المدن، وتري في القديم، رغم أي شئ، نموذجاً لا ينبغي الخروج عليه، علي أي وجه. وهو ما يضفي علي هذا القديم صفة القداسة والاطلاقية التي تجرده من تاريخيته وتجعله لازمنياً، أي لدنيا. ولذلك لم تغتفر لأبي تمام فعلته، وإن أشاد به بعضهم في مناح أخري من شعره (٣).

هكذا إذن تأخذ المعركة منذ القدم وضعيتها في الصراع بين القديم والجديد، فهل اختلف الأمر في هذا عن ما يحدث في عصرنا الراهن؟ عندما تم تحويل شعر صلاح عبد الصبور إلي لجنة النشر في المجلس الأعلي للفنون والآداب علي أيدي العقاد !! ومن هو العقاد؟ إنه، للمفارقة، ذلك المجدد المغوار في ديوانه وأشعاره، وذلك المهاجم بقوة لشعر شوقي لأنه يصف الشئ كما هو لا في حقيقته (٤).

وعندما حيل بين صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وبين السفر إلي دمشق حتي لا يستقبل العقاد. [٥] بل إن لدينا جهات تري في القول بالحداثة كفراً صريحاً يوجب علي صاحبه التوبة أو أن يواجه عقوبة المرتد، ولا أدري ماذا يمكن أن يفعلوا بمن يقولون بما بعد الحداثة !! يتصل بذلك بالطبع ذلك الهجوم المغالي فيه الذي ووجه به الشعر الحر طوال الستينيات وربما حتي الآن. وكذلك الهجوم الذي يوجه إلي شعر بعض شعراء السبعينييات أو ما يوجه الآن إلي بعض الشعراء الشبان ممن يطلق عليهم شعراء التسعينيات (أقول ذلك دون أن يعني انحيازاً مني إلي أي جانب بعينه).

فما الأسباب التي تقف وراء كل هذا العداء للجديد في مجال الشعر بالذات؟ وما أوجه الاختلاف التي تثير كل هذا العداء بين الموقف التقليدي والموقف الحداثي في الشعر؟.

لا تطمح هذه الورقة إلي الإجابة المستفيضة عن هذه الأسئلة وذلك لضيق المجال، ولكنها ستسعي بتواضع إلي طرح جهود بعض نقاد الحداثة العرب في بحث ما أطلق عليه "مأزق الثقافة العربية المعاصرة" وفي القلب منها مأزق الشاعر الحديث؟ وذلك من خلال مواقف ثلاثة أراها معبرة عن نظريتين للعالم تفصلان بين النزعة التقليدية والنزعة الحداثية:

أ - الموقف من الزمن - التاريخ.

ب- الموقف من اللغة.

جـ- الموقف من الصورة الشعرية.

١

تبرهن حركة التاريخ العربي في عصرنا الحديث علي وضع المأساة بوضوح ناصع. ذلك الوضع المتمثل في العلاقة غير المتكافئة مع القوي العظمي، المشكّلة لقضايا لا يمكن التعامل معها إلا من موقع التابع أو المعتدي عليه، هذا حاضرنا، أما المستقبل فمجهول، ولكنه منذر بكل العواقب المحتملة، إذا ظل هذا الخيط ممتداً علي إستقامته من الراهن إلي الآتي. وهو ما يجعل ثقافتنا تدور في هذا الاطار الكارثي محاولة إيجاد مخرج، فتنقسم علي نفسها إلي مناد بإبتعاث القديم وإعادته للحياة (ففي أيامه سدنا العالم وازدهرت حضارتنا)، وقائل بضرورة تجاوز هذا القديم لاختلاف شروط إعادة انتاجه عن زمنه التاريخي والاتصال بالمنجز الثقافي والعلمي الراهن، ففي ذلك خلاصنا في الحاضر ورهاننا علي المستقبل.

ولن أدخل في تفاصيل تتعلق بدواعي كلا الطرفين، ولكن سأقول أن كليهما يقف علي أرضية فكرية وأيديولوجية مغايرة للآخر، وأن انقسامهما ليس وليد مجرد الاختلاف في وجهات النظر.

وليس من شك في أن هذا الاختلاف هو الذي يقف وراء التناحر القائم بين كل من النزعتين التقليدية والحداثية، في مجال الشعر. فالشاعر العربي الحديث - كما يقول غالي شكري - "محاط اليوم أكثر من أي وقت مضي بقوسين كبيرين يحيطانه من جميع الجهات فهو أولاً محاط بتراث محدد في الفكر والشعر وهو ثانياً محاط

بأغلبية قارئة تمثل لحظات منحطة في حضارتنا هي لحظات التخلف المرعب والنكسة المريرة. وبين هذا الواقع الصخري، والمثال البللوري المتاح له في قراءة الشعر الغربي الحديث، يتمزق كما لم يتمزق أحد في تاريخنا" (٦).

وهو يقصد "بالأغلبية القارئة" التي تمثل لحظات منحطة في حضارتنا تلك النخبة القارئة التي تربي ذوقها علي نموذج شعري وأدبي محدد تكوّن عند محاولة إعادة بعث التراث القديم المتمثل في مدرسة "البعث والإحياء". وهو النموذج الذي كان رغم ما يمثله من دلالة علي فترة تاريخية مشرقة بمعايير زمانها - يمثل تجسيداً بالغ الدلالة علي المفارقة الثقافية - الواقعية التي نحياها، فبينما كنا نعيش في القرن التاسع عشر أو القرن العشرين إذا بنا يستهوينا شعر ينتمي إلي ما قبل هذا التاريخ بألف وثلاثمائة عام علي الأقل، وهو ما يعني أننا نمارس قطيعة واضحة مع مواضعات عصرنا وأطروحاته التقنية والمجتمعية، ومن ثم الجمالية - الأدبية المحددة. وبما أن هذا الموقف كان يمثل رد فعل مباشراً لإحساسنا بوطأة التبعية والإستعمار، ومن ثم، الرغبة في التمسك بتراث يمثل أزهي لحظات تاريخنا، فإن هذا الموقف بذاته يبرهن علي إحساسنا بالتخلف والدونية وهو ما عبر عنه غالي شكري بأنه تلك الأغلبية القارئة التي تمثل لحظات منحطة، هي لحظات التخلف والنكسة المريرة. ولا يعني ذلك أن غالي شكري يهجو ذوق حاضرنا في مجال القراءة، ولكنه ببساطة، يوصف دلالة هذا المسلك المتولد عن الإحساس بالتخلف المرعب والنكسة المريرة، ومن ثم يصبح هذا الواقع بتلك السمات يمثل "واقعاً صخرياً"، أي غير قابل للتعامل المرن بما يجعله لا يتيح فرصة التعامل مع الجديد والمجاوز. بينما علي المستوي الآخر يوجد

"المثال البللوري" الذي يمثله الشعر الغربي الحديث، وهو المترجم، والمنطلق من ما تطرحه اللحظة الحضارية المعاصرة من رؤي ومفاهيم وأفكار، وأيضاً إمكانيات تذوقية معينة.

ومن الواضح أن غالي شكري بهذا النص، يطع مشكل الشاعر الحديث المنطلق من أزمة الثقافة العربية المعاصرة، فهي حتي الآن غير قادرة علي إيجاد صيغة محددة واضحة المعالم للتعامل مع هذه الوضيعة الحرجة، كما أنه بذلك يطرح مشكل المتلقي الحديث، الذي أصبح، بوعي أو دون وعي، غير قادر علي تجاوز نموذجه الموروث، وهو ما يجعل هذا الشاعد مأزوماً علي نحو يدعو للرثاء. فإذا تأثر بالرؤيا الحديثة التي لا يربطه بها إلا الجانب الإنساني العام (٧) فإنه يصبح غير قادر علي الاتصال بالتجربة الجمالية المحلية الغائرة في الذوق والجدان الوطنيين. وإذا اتصل بالتجربة الجمالية المحلية وحاول تلبية احتياجاتها الجمالية فإنه يعيد أنتاج تقنيات وأساليب قديمة منفصلة عن عصره وعن تكيفاته الوجدانية والروحية الخيالية المتماسة مع الراهن في الثقافة الإنسانية.

وإذا كان ما يباعد بيننا وبين الحضارة المعاصرة، هو وضعيتنا الحضارية التي كتب عليها الانقطاع عن تطورها الذاتي خلال ما نسميه بعصور الإنحطاط، ولم تتمكن تلك الحضارة من أن تنتج، بفاعليتها الذاتية، نموذجها الفني والجمالي العصري فإنه قد يتبادر إلي ذهن البعض أنه يمكن استيراد المدارس الشعرية إلي جانب أستيراد السلع وأنه من الممكن تطبيق هذه المدارس بنفس القدر من النجاح الذي يمكن

به استخدام تلك السلع، وهو الأمر الذي يحدث مفارقة غير منتظرة، ألا وهي تضخيم الاحساس - يقول غالي شكري - "بالإنفصام القائم بين الواقع الخارجي والواقع الداخلي عند الإنسان المثقف". وهو ما يجعل الشاعر العربي الحديث يشعر بأنه "يقف علي فوهة بركان يغلي منذ مائة عام بتفاعلات غريبة معقدة، منفصلة عن ركب الحضارة الإنسانية في ذروة تعبيرها الفني بأوروبا، ما لا يقل عن أربعة قرون، وهي المسافة التاريخية بين نهضتهم ونهضتنا" (٨) إن هذا الشعور بالانفصام ليس وليد الشعور بالانتماء لأي منهما دون الأخري، ولكنه، تحديداً، ناتج عن عدم القدرة علي الإنتماء إليهما معاً وفي وقت واحد، اللهم إلا إذا قام بعملية توفيق "مصطنع أو أصيل" بين أحدث منجزات التكنيك الغربي والتجربة المحلية الغائرة في الوجدان العربي. وهذا إذا تم في رأيي فلن ينتج إلا حالة من المراوحة غير المتحققة علي أية جبهة منهما. ولعل هذا هو ما يؤدي إلي هذا الإحساس الذي بصفه غالي شكري بأنه "يقف علي فوهة بركان يغلي (...) بتفاعلات غريبة ومعقدة" تترجم هذه الحالة القلقة والتي لا تعرف لها مستقراً ولا ملجأ.

وإذا كان من الضروري التماس مع منجزات الحضارة المعاصرة من تكنولوجيا وفكر واتجاهات في الإبداع الشعري، فإنه لا مناص من أن يكون اللقاء مع هذه المنجزات، لقاء التفاعل وليس الأخذ دون العطاء، وهو ما يستتبع بالضرورة أن يكون لدينا ما نعطيه. ولن يتم ذلك في رأيي إلا إذا عملت الحركة الشعرية المعاصرة علي تلمس روح اللحظة التاريخية الروحية المعاشة في واقعنا دون ادعاء ودون تزييف.

إن هذا يعني أن الشاعر لا ينبغي له أن يكون متابعاً لمواضعات محددة، سواء كانت محلية أو أجنبية، فالابداع يفترض بداية رفض التقليد. وأي تصور بأن هناك نموذجاً أو مثلاً أعلي للشعر سواء كان ذلك كامناً في تراثنا أو في تراث الآخرين، أي القول بوجود شكل فني مثالي أو نموذجي مفروض علي الابداع بصورة مسبقة، إنما يعني أنه صادر عن نظرة آلية تري في اللغة والشكل الفني "وعاء" جاهزاً، كما تقول خالدة سعيد. (٩) أو مجموعة من المفردات والتراكيب، القادرة علي إستيعاب أي محتوي وتلبية كل الاحتياجات، من هنا فلابد من إعادة الإعتبار لمفهوم "الإبداع" والنظر إليه علي أنه جوهر فاعل في عملية إنجاز العمل الفني، بما يعني أنه عمليةخلق ومحاولة بداية، ونحن في أمس الحاجة إلي ذلك والآن في ظل هذه الوضيعة السابقة وكحل للمشكل الذي تمثله.

فالابداع لغة: "هو إيجاد الشئ من العدم" ويقول المعجم الوسيط: "أنه أخص الخلق. وبدعه بدعاً، أي أنشأه علي غير مثال سابق" (١٠) وهو الأمر الذي يعني أن الحداثة (من الوجهة العامة لدلالة اللفظ) مكّون أساسي، بل وجوهري من مكونات الإبداع. ودون الخوض في دراسة مكررة لنظريات الابداع (١١) المختلفة فإننا نستطيع أن نقول بقدر من الثقة أن الابداع إنما هو ناتج ضروري عن وضعية مباينة ومفارقة بين الواقع القائم والذات، سواء الفردية أو الجماعية إلي واقع غير متحقق. وهذا الفهم بالتحديد هو ما يفتح المدي أمام خيال وروح الشاعر ليخلق بناء قادراً علي إيجاد التواؤم والتوازن مع حاضره. فالشاعر ينطلق من رؤية معينة للعالم، حسب جولدمان، مبنية علي "وعي قائم" محدد لدي جماعة إنسانية محددة، وصولاً إلي تحقيق "وعي

ممكن" عبر التجربة الجمالية - الفنية. (١٢) وهو ما يقترب، بدرجة ما، مما تطرحه خالدة سعيد من أن الأدب" لابد أن يعبر عن تعارض أو انقطاع معين بين الواقع القائم وطموح الذات (الفردية والجماعية) إلي واقع غير متحقق "وهي، من ثم، تستنتج من ذلك أن كل تعبير فني إنما هو حركة توتر بين راهن ومحتمل، بين قديم وجديد، حيث يصبح العمل الفني عندها هو حصيلة تفاعل" بين المشروع الأساسي للقول (أي طموح المبدع إلي التموضع في شكل تعبيري قابل للاتصال مع بقائه بدءاً) وبين المادة (اللغة) من حيث هي موروث فني فكري". وما دام هو كذلك فإن المبدع "لا يحقق طموحه بالبدء من عدم وينتهي إلي إنتاج علاقة جديدة وصيغة جديدة، تتجاوز النماذج المألوفة" (١٣) مما يعني علي وجه التحديد أن أقصي ما يمكن أن يحققه الشاعر هو طرح دلالات مبتكرة وقادرة علي سبر غور أعماق جديدة في الإنسان والعالم وارتياد آفاق جديدة لهما معاً وهذا يعني من ناحية ثانية أن الشاعر لا يمكن أن يبدأ من عدم فهو يرتكز علي مادة تاريخية سابقة علي وجوده ولم يبتكرها (تلك هي اللغة) وكل ما يستطيعه (وهو كثير بالقطع) أن يمنحها قيماً معنوية ودلالات تعبيرية - شعورية وإنسانية ومعرفية جديدة، من خلال بنائه الابتكاري الذي يتجاوز النماذج المألوفة.

٢

تلك إذن هي البنية الحداثية التي تصر.. علي أن تصبح القيمة المعيارية للشعر مرهونة بتحقيقه لمفهوم التجاوز والتخطي، ذلك المفهوم الذي يقوم علي مهمة تفجير

الطاقات التعبيرية للغة وللخيال معاً وذلك في مقابل البنية التقليدية التي تجعل القيمة المعيارية لدي إجادة الشاعر هي إعادة إنتاج القديم والتنويع علي نماذجه المستقرة سلفاً.

فالنظرة التقليدية للابداع الشعري (بخاصة) تجعله لازمانياً ولا تاريخياً، فقد اكتمل بناؤه علي أيدي القدماء وأصبح غنياً عن أي تطور أو تجديد، ولا شك أن هذه النظرة تستمد صحتها من خلال تصورها الخاص للزمن. ذلك الذي لا يتحرك ولا يتطور، وإن تحرك فهي حركة دائرية مراوحة بحيث تصبح في النهاية ذات طابع سكوني (استاتيكي) جامد، يقول مصطفي صادق الرافعي أكثر المدافعين بلاغة عن البعد الديني للغة العربية، في كتابه " تاريخ أداب العرب" أنه "لا يري في تعاقب ما يسمي بالعصور الأدبية غير سقوط رجال أو قيام رجال" (١٤) وهو ما يعني إلغاء لتطورية التاريخ، بل إلغاء للتاريخ نفسه. إن هذا التطلع إلي اللازمني إنما هو محاولة للخلاص من فاعلية التاريخ الزمنية نفسها، ومن هنا جاء الإلحاح علي إنقاذ ما يشكل العنصر الجوهري للنظرة السلفية من سلطان التحول التاريخي، وذلك بالتأكيد علي إرتباط اللغة بالقرآن الكريم وهو ما يحتم تجريدها من الأرضي والدنيوي وإلحاقها باللدني والخالد. وهو ما سبغ عليها تلك القداسة الدينية بما لا يسمح بالمساس بها أو التعامل الحر مع قيمها التعبيرية. يقول الرافعي مرة أخري في كتاله "تحت رايه القرآن":

"إن هذه العربية بنيت علي أصل سحري يجعل شبابها خالداً عليها، فلا تهرم ولا تموت. لأنها أعدت من الأزل فلكا دائراً للنيريْن الأرضيْين العظيمْين: كتاب الله

وسنة رسول الله صلي الله عليه وسلم، ومن ثم كانت فيها قوة عجيبة من الاستهواء، كأنها أخذة السحر، لا يملك معها البليغ أن يأخذ ويدع" (١٥).

إن إدخال اللغة علي هذا النسق في إطار اللازمني واللاتاريخي يعكس رعباً غير مبرر من التحول ومن التاريخ، من ثم، من الجديد والمحدث. فالتاريخ مفهوم إنساني وما هو فوق التاريخ لابد أن يبرأ، حسب ذلك، من التطور أي التغير والتحول. غير أن الأخطر هو أن هذه الصفة اللازمانية للغة العربية قد أنسحبت علي ما كتب بها حتي في المرحلة التي عدها الإسلام "جاهلية" ولكنها وصلت، علي مستوي نقائها اللغوي، (قبل دخول شعوب غير عربية في الإسلام) في إطار المقدس الذي لا ينبغي المساس به. ولعل في النصر الذي أوردته لابن قتيبة في صدر هذه الورقة دليل واضح علي ذلك من حيث أنه إذا كانت اللغة قد سلمت من التغيير، أو ينبغي لها ذلك، فلابد أن تسلم الأشكال الشعرية المرتبطة بها هي الأخري، وهذا أمر مفهوم بالنسبة للنزوع نحو الحفاظ علي الأنا الجماعية التي يمثل الدين واللغة رابطهما الجوهري (١٦) ومع أن الشعر الجاهلي يخلو من أي مضمون ديني إسلامي فقد أعتبر المساس به قضية دينية توجب علي مقترفه العقاب. ولعل ذلك كان وراء اتهام طه حسين بالكفر والالحاد لأنه شكك في الشعر الجاهلي، فقد وجه الطعن إلي كتابه من منطلقات دينية رغم أنه يعالج قضايا أدبية ونقدية !! وأتصور أن المعني الكامن وراء ذلك هو أنه ينبغي حماية الماضي ككل متماسك. بل إن مجرد القول بمبدأ التطور من خلال فكرة العصور الأدبية يتعرض للهجوم كما رأينا في عبارة مصطفي صادق الرافعي السالفة الذكر. وربما كانت فكرة العودة إلي القديم من خلال مرحلة البعث

والأحياء تمثل جهداً في هذا الإطار المحافظ. حيث تري خالدة سعيد أن تلك المحاولات التي ترمي إلي العودة إلي الماضي عن طريق التشبه به تبطن أعتقاداً بأمور أربعة:

الأول : القدرة علي تجاوز القرون إلي نقطة مضيئة يختارها دعاة العودة.

الثاني: هو إمكان إلغاء التجارب الإنسانية المتراكمة وما عبر عنها، أو محو الفساد عن طريق محو قرون الانحطاط والعودة إلي زمن سابق.

الثالث: الاعتقاد بوجود خصائص عليا مثالية قائمة في الماضي قادرة علي الانبعاث في الحاضر بكامل بهائها. أو بريئة من فعل الزمن، أي مطلقة يمكن الرجوع إليها.

الرابع: أن العودة ممكنة عن طريق استعادة الأشكال التي عبرت عنها تلك الخصائص المطلقة، وسواء كانت أشكالاً أدبية أو أشكالاً سياسية اجتماعية". ثم ترتب علي ذلك أن:

"كل تجديد لابد أن يصطدم بهذا الموقف من الزمن اللاتاريخي"(١٧).

ومن ثم يصبح التجديد هو ما ينفي هذه الرؤية للتاريخ، وأن تحرير التعبير مرهون بانتزاع أشكاله من أسر هذه الرؤية المطلقة، التي لاتؤدي إلا إلي الدوران اللانهائي في حركة الزمن المنقطع عن عصرنا وزماننا. وأتصور أنه عند هذا الفهم تلتقي معظم الإتجاهات التي طرحت شعار الحداثة. فحرية التعبير هنا لا تتم علي المستوي القانوني والسياسي، ولكنها علي مستوي نزع السقف المقدس الذي يمنح المنتج الشعري القديم تلك الهالة اللدنية التي تحيط به وتجعل أمتداد الزمن

لانهائياً" وسطوته المعنوية مطلقة بما يجعله قادراً علي محاكمة الحديث ونفيه لأنه لم يأت علي غراره. تحرير التعبير إذن، هو تحرير للإبداع الشعري، الذي يعني بدوره، تحرير الطاقة الإبتكارية عند الإنسان العربي عامة.

إن الإبداع، في الأساس، بناء جديد، كما سبقت الأشارة. وقد يكون تصحيحاً لما هو قائم، وهو في كل الأحوال تجاوز له وانطلاق إلي خارجه. ولذلك لا ينبغي أن يكون مجرد صدي، وإلا فقد صفته الإبداعية وقدرته علي الكشف والارتياد. تقول خالدة سعيد: "القبض علي التناقض، الهجوم علي المستقر الراكد، خرق العادة، هذه هي لغة السلب، وهذا ما يستنبط الحي من الدنيا ويسقط المستنفذ. هذا الحي الجديد ليس مجرد تنويع علي القديم بل هو معارضة له، أو رد عليه، لكن هذا لا يعني أن المتولد الجديد لم يكن كامناً في القديم في حالة إمكان" (١٨).

والمقصود بمفهوم "السلب" هنا الهدم والخروج علي المألوف، حيث اقترن "بالقبض علي التناقض" والهجوم علي المستقر الراكد وهذا يعني أن هناك جانباً آخر نستطيع أن نسيمه نحن "لغة الإيجاب" في مقابل "لغة السلب" التي أوردتْها، لغة الإيجاب تلك هي المتمثلة في جانب البناء أو الجانب الإيجابي، ذلك الذي يشكله الشاعر بإستيلاده للجديد وذلك في قولها بعد ذلك مباشرة:

"المبدع هو الذي يقرأ الواقع الراهن أو الماضي والتراث ويعارض هذا بالحلم وموقعه السلبي من الواقع يتمثل في رؤية المتناقضات، مستولداً الجديد" (١٩).

وأتصور أن ذلك في صالح التراث أولاً وأخيراً لأنه يضمن له الاستمرار والحيوية، كبديل عن "تحنيطه" (حسب عبارتها) بالتقليد والتكرار فيقضي عليه بالعقم.

٣

الإبداع علي هذا النحو عملية معرفية، متواصلة متجادلة، ليس بمعني الحفظ وإعادة الانتاج أو التصنيف وذلك لأنه ليس وصفاً أو نقلاً لما هو قائم، أو ترصيعاً له أو تنويعاً عليه، ولا ينبغي له أن يكون كذلك، لأنه ضد كينونتة ذاتها. بل الإبداع عملية معرفية بمعني الكشف والبحث المستمرين بشكل دائم ومتواصل. فالوصف في جوهره فعل محافظ، لأنه إعادة إنتاج لما هو موجود مسبقاً سواء كان الموصوف شكلاً أم فعلاً، أم قيمة .[٢٠] فموقف الوصف لا يبقي للكاتب إلا المحاكاة، بالمعني الأفلاطوني، وهو ما يفترض وجود مثال سابق أرقي وأكثر سمواً، وعلي الواصف الوقوف أمامه مقلداً ومحاكياً ولأنه لا يأتي بجديد لأن موضع الوصف قائم بالفعل، فيصبح دوره هو التجويد من الناحية التقنية الخالصة، ولعل ذلك الفهم هو الذي يقف وراء تسمية العرب لفني الشعر والنثر بكونهما صناعة (لاحظ تسمية كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري)، وهو بذلك يحيل إلي معني تطبيقي متعلق بالأسلوب والصياغة. أما الإبداع فهو نقيض ذلك، من حيث هو كشف وتجاوز للمثل المتحققة وإبتكار لمثل جديدة قابلة هي الأخري لأن تنقض.

وهذا ما يؤدي في رأي خالدة سعيد إلي حركية العلاقة بين الإشارة (سوا، كانت كلمة أو رمزاً أو صورة أو أسطورة) وبين الدلالة التي تحملها. وهو مايؤدي إلي حركية الشكل. إن هذه العلاقة الحركية المتغيرة عندها، هي مفصل التجدد والنصر والمسافة القائمة بين المتحقق والمبدع هي مسافة الحرية التي يمكنها أن تجعل كل متحقق منطلقاً لإنجاز جديد وهدفاً لإعادة النظر في نفس الوقت، وتجعل الإبداع الشعري في حالة صيرورة دائمة، بما يتناقض والثبات الذي يؤدي إليه الوصف: "لهذا كان كل إبداع تصوراً لطبيعة ثانية، لا وصفاً للطبيعة المألوفة" (٢١) فلابد من إبداع علاقة وتوليد حركة تتجادل مع ماهو راهن وتستشرف ما هو غائب في نفس الوقت، وقادرة علي إثارة المخيلة نحو حضور آخر أبهي وأكثر إنسانية في مقابل الحضور الطبيعي الشيئي لمكونات العالم وعناصره.

ومن هنا فإنه إذا كانت لغة الوصف هي لغة "الأنا الجماعية" الكاملة المعصومة (التي أشارت إليها آنفاً) فإن لغة الكشف هي لغة الذات الجماعية التي تتكامل عبر التاريخ فتتفجر طاقاتها ويتبدي وجهها الإنساني الفاعل المتطور الحي، تقول خالدة سعيد "إن لغة الكشف هي التي تضئ التجربة التاريخية للجماعة، تطرح الأسئلة، تبتكر الرموز وتستشرف المستقبل" (٢٢) وتقول في موضع آخر "إن الحداثة: تقتضي خطوة أخري، هي انتقال الشاعر من موقف الواصف الذي يخبر ويرسم ما كان أو ما تحقق إلي موقف الفاعل الكاشف المغير، بهذا يمارس الشاعر دوره الحقيقي، أي يصير ضمير الجماهير وناقل الشرارة المضيئة المغيرة الخالقة: يبلور أشواق الإنسان حين تكون، بعد، في قرارة الحلم،

يوسع مكتسبات الخيال في أرض المجهول، يوسع أبعاد العقل بما يضمه إليه من أصقاع الحلم واللاوعي" (٢٣).

وعلي هذا تصبح المغايرة عما هو قائم والحركة الحرة الطليقة للخيال والطاقة الإبتكارية والابداع من عناصر الحداثة الشعرية، وهو الأمر الذي يتطلب أن تكون الصورة الفنية مجاوزة لمفهوم الوصف أو النقل عما هو قائم، وصولاً إلي تخليق عالم آخر قائم بذاته، يعتمد علي المغامرة العقلية واكتشاف المجهول علي مستوي التصور والرؤية.

فلا تقوم الصورة الشعرية الحداثية علي عنصر المشابهة الحسية الذي أحتفي به القدماء وإنما تقوم علي كونها إبداعاً خالصاً للروح. كما يقول بيير ريفيردي، وهي: "لا يمكن أن تتولد من التشابه. وإنما من التقريب بين حقيقتين متباعدتين كثيراً أو قليلاً. وكلما كانت الصلات بعيدة أو دقيقة كانت الصورة أقوي وأقدر علي التأثير، وأغني بالحقيقة الشعرية. (٢٤) وهو مايفترض أن الشاعر هو الذي يكتشف العلاقات بين عناصر الصورة بجسارة خياله وقدرته علي التركيب وليس بحواسه كما كان يفعل الشاعر القديم. وهو ما يجعل الشاعر الحداثي قادراً علي طرح العميق والخفي وغير المرئي من عناصر الوجود.

إن القصيدة بذلك تمثل أرضاً بكراً يلتقي عندها أو عليها الشاعر والقارئ، وهو ما يمنح القارئ فرصة ممارسة القراءة الإبداعية، وينقله من مجرد موقع المتلقي إلي

موقع الفاعل والمبدع الجديد للنص. فإذا كان الشاعر هو واضع النص، فكل قارئ يعيد خلقه .. من جديد أي يملؤه بتأويله الخاص ورؤيته الشخصية. وهذه القصيدة بذلك لا تناسب "القارئ الكسول" بتعبير خالدة سعيد، هذا القارئ الذي لا يري في القصيدة إلا ما يدغدغ حواسه ومشاعره ويحيي لديه الرغبة في الاجترار والمراوحة في إطار المألوف .. إن ذلك القارئ الذي "يطلب من الشعر، ترنيمة تهد هده أو تطربه لا يكون في مستوي الشعر، إنه قارئ يتمسك بدوره السلبي، يري أن الشاعر يقوم علي تقديم الشعارات أو الحكم الناجزة والتجارب المكتملة والمنمنمات المجموعة بعناية، فيلتقي كبسولة جاهزة مغلقة" (٢٥) هكذا تفترض القصيدة الحداثية سعياً مقابلاً من القارئ نحو تلقيها وتأويلها والتعامل معها علي أنها نص مفتوح علي كل الإمكانات الرؤيوية والمعاني المتولدة.

هل نكون بذلك قد أو جدنا حلاً لأزمة العلاقة بين الشاعر والمتلقي؟ أشك بذلك، وإن كنت أتصور ان استمرار وتعاظم الإبداع الشعري الحقيقي والأصيل والمتحرر من أسر الأطر الشعرية (أو الفكرية) القائمة، سواء في الخارج أو في الداخل، والقادر علي ممارسة دوره الإبداعي المجاوز والمدهش والمثري لعقل ووجدان وخيال المتلقي، أقول هذا الإبداع هو وحده القادر علي إستعادة القارئ مرة أخري إلي مساحة الشعر، متخلصاً من أدران التقاليد الشعرية الصحراوية القديمة والقادر علي تحقيق إنجاز شعري عبقري قادر علي الوقوف الندي متجاوزاً ومتفاعلاً ومتجادلاً بثبات مع ثقافة عصرنا. إن هذا الطرح الشعري لقادر، بذات الوقت علي أن يكون عنصر تغيير حقيقي في واقعنا الثقافي باتجاه أفق حضاري أكثر استنارة ورحابة وحرية.

الهوامـــــش

١ - أنظر أبو بكر محمد بن يحيي الصولي، أخبار أبو تمام، تحقيق خليل محمد عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي، المكتب التجاري، بيروت، بدون تاريخ ص ٧٢.

٢ - الشعر والشعراء ١-٢ دار الثقافة بيروت، ١٩٦٩، ص ١٠.

٣ - الآمدي. الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد صقر، القاهرة، دار المعارف ١٩٦١.

٤ - أنظر عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني، الديوان، دار الشعب القاهرة، ط ٣ د.ت ص ١٧، ١٨، ٢٠، ٢١.

٥ - أنظر غالـي شكري، شعـرنا الحديـث إلـي أيـن، دار الشروق القاهرة، ١٩٩١، ص ٥١.

ويقول الأستاذ عبد المنعم عواد يوسف في مقدمة ديوانه وكما يموت الناس مات، "الصادر عن جماعة نصوص ٩٠، ١٩٩٥، أنهما" قد سافرا بعد أن تعهدا بإلقاء قصائد عمودية".

٦ - نفسه ص ١٩.

٧ - نفسه ص ١٨.

٨ - نفسه ص ١٩.

٩ - د. خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت ١٩٧٩، ص ١٢.

١٠- المعجم الوسيط ط ٣ ص ٤٥.

١١- أنظر د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة د.ت.

لمزيد من التفاصيل حول النظريات المختلفة للابداع، أنظر:

- سحر مشهور مجلة فصول المجلد العاشر.
- علي عبد المعطي محمد "مشكل الإبداع الفني رؤية جديدة" القاهرة، دار الجامعات المصرية ١٩٧٧.
- د. مصطفي سويف الأسس النفسية للإبداع الفني، القاهرة ١٩٨١.
- چورج بليخانوف، الفن والتصور المادي للتاريخ، ترجمة چورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة ١٩٧٧.
- الواقعية الإشتراكية في الأدب والفن، ترجمة محمد مستجير مصطفي، القاهرة، ذار الثقافة الجديدة ١٩٧٦.

١٢- أنظر لوسيان جولدمان، الوعي القائم والوعي الممكن، والمادية الجدلية وتاريخ الأدب، كجزئين من كتاب بعنوان "البنيوية التكوينية والنقد الأدبي"، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٤ ص ١٣، ٣٣.

١٣- خالدة سعيد السابق ص ١٣.

١٤- عن خالدة سعيد ص ١١.

١٥- مصطفي صادق الرافعي، تحت راية القرآن، القاهرة، ١٩٦٣ ص ٢٩.

١٦- لمزيد من التفاصيل حول الأهمية الدينية للغة أنظر أدونيس (علي أحمد سعيد) الثابت والمتحول، الكتاب الثاني، دار العودة، بيروت ط ٢، ١٩٧٨ ص ٤٤ وما بعدها.

١٧- خالدة سعيد ص ١٢.

١٨- نفسه ص ١٤.

١٩- نفسه ص ١٤.

٢٠- نفسه ص ١٥.

٢١- نفسه ص ١٥.

٢٢- السابق ص ١٨.

٢٣- السابق ص ٩٢.

٢٤- نقلاً عن د. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة، مكتبة دار العلوم ١٩٧٨ ص ٧٢.

٢٥- خالدة سعيد، ص ٩٤.

المشهد الرمز وخيال الإستبدال
ديوان فاصلة إيقاعات النمل لمحمد عفيفي مطر

المشهد التاريخي المتناص مع المشهد المعاصر هو مفتاح الشفرة الذي أقترحه للتعامل مع قصائد هذا الديوان، من حيث أن الشاعر ينحو نحو استلهام عناصر سيميولوجية، عربية وإسلامية، تنتمي للتاريخين الأوسط والقديم، بمختلف مكوناتهما الطبيعية - الجغرافية، والثقافية - الروحية المحددة. هادفاً بذلك إلي تعشيق هذه المكونات، في دلالتها الموحية، ذات الطابع القمعي السكوني، القائم علي الكسل العقلي والركود الفكري والتعصب المذهبي، تعشيق هذه المكونات مع عناصر المشهد المعاصر، الذي يقوم، حسب الخطاب السائد في الديوان (وربما في مجمل أعمال عفيفي مطر، بنسب متفاوتة) علي أطروحة "الخراب" أو البوار التي آل إليها وضعنا العربي المعصر .. يقول في قصيدة "طردية":

"تأمل دمي أيهذا النشيد

تأمل حطام الخراب المقفي البهي الجديد".

ويقول في نفس القصيدة:

"والمدائن مصفودة في مقاود أشكالها

والخرائب زاهية".

فالعرب بهذا المعني ليسوا إلا قطيعاً تم سوقه إلي المذبحة مفتوح العينين مهللاً فرحاً:

"أمة سيقت أمام العصف حتي احتشدت في صرخة المشهد".

حسب قوله في قصيدة "أكتمل ذبيحاً". وهو بذلك يصنع جسراً بين التاريخين، القديم والجديد، في محاولة شعرية لتأصيل هذه الأطروحة وإبراز مكوناتها. "فالخراب" هو محصلة كل مكونات المشهد القديم، ومؤداها المنطقي، الذي لا يمكن أن يستبدل، وكأننا لا زلنا نراوح في نفس الوضعية، ونحيا أستمراريتها الدائمة:

"مقام الظل في الخيمة هذا أم غوايات التخوم".

برقت في خطفة الحلم بما كان

أم الخيمة ميثاق دم محتشد الصبوة

منذور لما سوف يدوم؟ ص ٣٣.

إن التساؤل الذي يقوم عليه البناء الإنشائي في هذه الأسطر (وهذا الأسلوب شائع في قصائد هذا الديوان كما سيتضح بعد قليل) لا يرتكز علي أساس من الشك أو انعدام اليقين، كما قد يبدو للوهلة الأولي، بل إن اليقين كامن والثقة بادية في طرح أن "الخيمة" (وهي موتيف عربي صحرواي قديم)، إنما هي مكان لعقد مواثيق الخيانة والقمع الدموي الذي يتم تصديره وإعادة إنتاجه علي مدي الأجيال. دل علي ذلك تراوح التساؤل بين ومحاولة فهم ما كان، والذي لم يخرج في مجملة عن كونه إما السكون والهجعة و وإما هاجس الغزو (غوايات التخوم)، الذي يبرق في أخذة الحلم، وهو الآخر مرتبط بالسكون والهجعة. وهو ما لايتناقض في النهاية مع إمكانية دوام القمع واستمراريته: "منذور لما سوف يدوم". بحيث يؤدي في المنتهي إلي أن تكون كل هذه الإحتمالات ترجيعاً علي هاجس واحد، ألا وهو الدلالة السكونية القمعية المهزومة للمشهد برمته.

والمشهد هنا يقوم بطرح دلالته المعنوية والروحية الخاصة، والمحملة بروح التاريخ القديم، ولكن ليس في استقلال أو انقطاع عن الراهن، بل يقوم بدور رمزي ذي أثر بالغ النفاذ، من الناحية المعنوية، من حيث تمثله الجديد أو المستخلص لدلالات اللحظة التاريخية الماضية واشتباكها المصيري الدال مع اللحظة الحاضرة. وذلك من خلال استدعاء الشاهد الذي يقوم برواية المشهد والتعليق عليه. وذلك الشاهد ليس إلا شاعرنا، الذي يحاول تلخيص المسار التاريخي - الحضاري ودوره فيه ونصيبه منه. حيث لم يتعد مصيره، في النهاية، أن يكون وحيداً، منبوذاً، بلا حماية ولا مجد،ولا حتي احترام لآدميته التي أصبحت مباحة، أو لجسده الذي أصبح وليمة للطير ووحش الصحراء:

"لكم مجد الإغارات وأسلاب التواريخ

ووحدي ليس لي درع ولا مجد

سوي عري الوليمة" ص ٣٩.

والعري هنا ليس سوي عري جسده، بينما الوليمة هي هذا الجسد الذي أصبح مباحاً، وهو ما يوحي بقوة المفارقة الأليمة، خاصة أن هذا التاريخ لم ينجز إلا بفضل تضحياته:

"وهل هذا الثري في هداة الوديان إلا

خطوتي في الموت أحقابا،

وهذي الريح في أشرعة البحر سوي نفخة أرغولي،

وهذا الصخر إلا أعظمي" ص ٣٨.

حيث يتحد الشاعر مع إنسان هذه الأمة المضيع، ذلك الذي دفع ثمن المجد من دمه وقاسي ويلاته علي جلده، بينما لم يبق له إلا القمع والعري. والشاعر بذلك يطرح نفسه ككائن تاريخي، يتجاوز، في تمثيله علي مستوي الموقف، ذاته الخاصة، ليصبح جميع من ضحوا ليتكون التاريخ علي هذه الشاكلة. فالتراب الذي يستكين في الوديان، ما هو إلا خطواته الشهيدة، كذلك الريح والصخر. إنه جزء أصيل من كيان هذه الأمة ومتجذر في مفردات وجودها المادي والروحي. ومن هنا تتفجر المفارقة من خلال هذا التناقض بين الكينونة الفاعلة الإيجابية الأصلية، تاريخياً، وبين هذه النتيجة التي يمثل النفي والقمع والنبذ ملامحها القاسية.

ومن ثم تبرز ملامح مشهد "الاستشهاد"، الذي يأتي مؤكداً ملامح المفارقة سابقة الذكر فهو لم يقمع ويعر ويعذب بأيدي أعدائه، بل تحديداً، بأيدي قومه الذين ضحي من أجل مجدهم، ومن هنا صار عليه أن يقوم بدور آخر.

إن الشهيد هنا ليس مجرد مفعول به، تم قمعه وانتهي الأمر، ولكنه يتحول، ربما يفعل ذلك علي وجه الخصوص، إلي شاهد علي هذا البوار والخراب، ويصبح دوره متمثلاً في إعادة تركيب عناصر المشهد المحطم وإعادة محاكمة التاريخ:

"قلب أيها الشاهد عينيـــــك

بهذاالصيد من قابـــض مـــن!

لا ذهب التجار أو قمح العرابـــين ولا

سحر الأرقام بفيض الخرز اللامع يكفي ثمنا

يعـــدل تسبيـــح القطـــــــا" ص ٢٩.

"فالشهـــادة" تأتي مترتبـة علـي "الأستشهاد"، المتمثل في حرمان "القطا" من التسبيح، (والتي تمثل الشاعر نافخ الأرغول في المقطع السابق). وهذه صورة قديمة عند عفيفي مطر، منذ "مجمرة البدايات"، عندما يقول:

"ماذا يقـــول بلـــبل حزيـــن

ماذا يغني في ضمير الليل شاعر سجين".

حيث يقوم التوازي بين/ يقول/ ويغني، وبلبل/ وشاعر، وحزين/ وسجين، يقوم هذا التوازي بطرح المعادل الشعوري، الذي يفيد في النهاية مفهوم التوحد بين الشاعر وبين الطائر المغرد. وهذه الصورة، علي رومانسيتها البادية، تطرح هنا، تحديداً، أثرها التخيلي المتم لوظيفة المفارقة التصويرية والمعنوية، حيث يتقابل ذهب التجار وقيئ المرابين وخرز الأرقاء، من ناحية، مع تسبيح القطا، من الناحية الثانية. فيقوم الأثر الشعوري من خلال تفصيل انحطاط وقبح وتفاهة الأولي، في مواجهة جلال وجمال وقدسية (تسبيح) الثاني. ومن هنا تصبح الشهادة رسالة ودوراً نبيلاً يصل إلي حد الواجب المقدس، ويصبح تقليب التاريخ وإعادة محاكمته، محتوياً علي نفس القداسة والنبل.

وإذا كـــان الشـــاعر قد عـــاني فـعلـــياً، آلام الســـجن ومرارة التـعذيب، نتيـــجة لموقـــفه الرافـض لحـرب الخلـــيج الثـــانيـة، فـإن مالاقـــاه عـــلي أيدي قـومـــه، تحـديـــداً، ولـــيس عـــلي أيـــدي أعـدائه، هو مـا يجـعل هذا المشـهـد التـــاريخي رامزاً، في مـــوازاة للـــواقع المـــعاصر، الذي لـــم يتحـــدث الشـــاعر عنـه إطلاقـــاً في هـــذا الديـــوان. وإن كان يـــومئ، بـــين حـــين وآخر، إليه. وهو مـا يجـعل شهـــادته علـي التـاريخ، في النهـاية، شهـادة علي مـا يرمز إليـه هذا التـــاريخ في لحظتـــنا الراهنـــة. وهو بذلك يمنـــح تلك اللحظة بعـداً مـتـجـاوزاً لراهنـــيتها وشـــروطها التاريخـــية المعاصرة، وصفة إطلاقـــية ذات طابـع مأساوي عـــام. وهذا مـا يطـرح، في رأيي، مـا أسمـــيتـه بـ "خيـــال الاستـبـــدال"، بمعنـــي طرح أبنـــية خيـــالية وتصـــويرية، تقـــوم بدور البـــديل للأبنـــية الواقعية المبـاشرة، بما يمـــنح هذه الأخـــيرة دلالات عـاطفـــية وشعـــورية غـيـــر ممكـــنة التحـــقق في حالتها النثرية المباشرة.

نحـــن، إذن، بإزاء قـصيـــد يقـــوم عل بنـــية مشـهـدية، تتطلب، من حيث كونهـا كذلك، وجود الشـاهد. والعـلاقة بينهـما ليست شكليـة، فـالشـاهد لا يصف المشهد بأعصاب باردة، وكيف يتأتي ذلك هو في نفس الوقت شهيده وضحيته. لذلك سنجـد تدفـقاً عاطفيـاً وشعورياً وحساً مأساوياً ملحوظاً بوضوح شديد. وهو ما يفـرق هذا الشعر عن ما نتصوره (في مشهديته) من حداثة قد تنفي التوهج العاطفي والمركزية القيمية.

مهمتنا الآن هي محاولة تبين ملامح هذا المشهد ودلالات رموزه وتقنيات بنائه التصويري حيث نلاحظ أنقسامه، موضوعياً، إلي نسقين رئيسيين:

١- مشهد التحلل (الخراب).

٢- مشهد الشهادة (الإستشهاد).

ومن المهم التأكيد علي أن هذين النسقين، ليسا متجاورين علي نحو سيمتري، كما لا يندرجان علي نحو مستقل، منفصلين عن بعضهما، وإنما يأتيان علي قدر من التداخل العميق والذي قد يخلطهما معاً في قصيدة واحدة، وربما يتحققان في مشهد واحد - صورة شعرية واحدة. غير أن ما يميزهما عن بعضهما، أنهما يأتيان كمكونين محددين لرؤية شعرية علي قدر من التكامل، سواء علي مستوي الديوان ككل، أو علي مستوي القصيدة الواحدة.

١

في قصيدة "تعاشيق"، وهي أولي قصائد الديوان، نلاحظ هذه الرغبة في الفرار من عالم يتحلل، من خلال بناء صوري يقوم علي التركيز علي العناصر الطبيعية من نبات وحيوان، وعلاقتها بإنسان القصيدة المضيع. علي أن هذه العناصر الطبيعية لم يتم اختيارها بشكل عشوائي. بل هي عناصر دالة بذاتها، علي نحو سميولوجي، علي واقع بيئي وجغرافي عربي لا تخطئه العين، فالشمس، وسرب الطير، والنخلة،

والغيـــمة، والعشب، والخيل، والعصف ... الخ، كلها مفردات تكـــاد تميز البيئـــة العربية. فإذا كانت هذه العناصر موصومة بالعقم والجمود القـــاسي، فإن الفـــرار منها يمثل الحل الأوحد الممكن في التعامل معها، خاصة أنها في مجملها تنتمي للطبيعـــة التـــي لا يمكـــن تغيـــير ناموسها. إن أستحالة التغيير هنا تنبني على فرضية أن صفات السلب، إنما هي صفات سرمدية غير مكتسبة، ومن ثم، فلا أمل فيها:

"يــــا أيهــــا الولـــــد

في عنكبوت الشمس - رأد - ضحي -

عيناك من قبس والقلب ينفئـــد

فأترك لنخلتك الفرعاء ما نجـــد

من خضرة معجونة بالطلع لا تلـــد

أو غيمة قد بدد الزجاج غرتهــــا

ما بين أقواس الزجاج الصلب لا ماء ولا زبدُ

والعشب بعض سوافٍ من ذرور اللون ينثرها

عصــــــف وأزمنـــــــة،

والوجه مشتعل، والطين لا يعـــــد

والخيل صافنة الأشكال ضائعـــــة

والدارعون هبـــــاء الذر

لا رمــــــح ولا زرد.

إن الخطاب، هنا، يتوجه إلي هذا "الولد" الذي أظنه الشاعر، بما يوحي بغربته وتفرده (لاحظ ألف ولام التعريف) في مواجهة عالم غير إنساني، فعالم هذه الصورة يكاد يخلو من البشر حتي أن "الدارعين" وهم العنصر البشري الوحيد، يأتي ذكرهم باعتبارهم أحد عناصر اللوحة العقيمة، بل إن ذكرهم يأتي ليكمل الدائرة ويضيف إليها عنصر الهزيمة، فهم "هباء الذر"، بمعني التبعثر وانعدام القوة، في الوقت الذي يفترض أن يكون النظام والبأس صفتهم الأساسية، وكيف يكون ذلك وهم مجردون من أدواتهم الحربية (الرمح والزرد) كأداتي دفاع وهجوم.

وإذا كان المخصوص بالخطاب هو الولد - الشاعر، فإن عناصر المشهد الأخري، إنما هي المخصوص بالوصف، وهوما يعني أن الصورة تقوم علي التقابل بين الشاعر وباقي مفردات الصورة. وهو ما يؤكد مرة أخري صفة التفرد والغربة، خاصة أن عناصر الصورة قد جاءت علي هذا النحو الغريب في تشوهه وعقمه، وهو ما يؤدي من الناحية المقابلة، إلي أن "الولد - الشاعر هو وحده الذي يخلو من العيوب المذكورة، ومن ثم، فهو النقيض أو الضد الذي لا يستقيم وضعه مع نقائضه.

فالشمس عنكبوت، ووجه المشابهة هو القتامة وإنعدام الضوء، بينما عينا الشاعر، في مقابل ذلك، متوهجتان ملتهبتان، فهما "رأد ضحي"، والرأد هو إنبساط الشمس وارتفاع النهار، ويتأكد ذلك بالعبارة التقريرية: "عيناك من قبس"، إن هذه المقابلة بين الشمس وعينا الشاعر، علي أساس أن الشمس قاتمة والعينان ملتهبتان،

ليوحي بأننا أمام تصوير يقوم علي الغرابة والشذوذ وعدم الاتساق!! ولعل ذلك هو ما يجعل القلب يحزن: "والقلب ينفئد"، وهو كذلك ما يجعله يدعو الشعر لأن يترك لنخلته الفرعاء (غزيرة الشعر) ما يجده من خضرة عقيم، رغم كونها معجونة بالطلع (وهو مسحوق التلقيح) أو غيمة قد أضاع الصانع (الزجاج) هيأتها وأحالتها إلي كيان شكلي خال من الماء والمطر. وهنا نلاحظ أن هناك يداً خارجية قد أحالت هذه الظاهرة الطبيعية إلي غير جوهرها وسوف نقابل هذا الصانع (الزجاج) بعد ذلك عندما ينفث سحره في فتاة الشاعر في نفس القصيدة. ولا أدري إلام يوحي ذلك في الحقيقة؟ خاصة أن باقي عناصر المشهد إنما جاءت علي عكس طبيعتها علي نحو لابد لفاعل خارجي فيه، اللهم إلا إذا كان هذا الفاعل إنما هو "العصف" و"الأزمنة" وأتصور أن ذلك هو المقصد الحقيقي للشاعر، عندما يقول في السطرين اللذين يليان ذلك "والعشب بعض سواف من ذروذ اللون ينشرها/ عصف وأزمنة". وإذا أدركنا أن العصف ينتمي دلالياً إلي لفظة عاصفة" وهي التي تتناص مع التعبير الراهن "عاصفة الصحراء" وأن "الأزمنة" تتقاطع مع مفهوم التطور التاريخي الذي يصبح فيه زمننا الحديث تتمة ومحصلة، إذا أدركنا ذلك لكان هذا التطور الراهن "الطارئ" هو الذي بدل من طابع الغيمة وحولها "صناعياً" إلي العقم والخلو من الماء والخير، تماماً، كالخضرة المعجونة بالطلع العقيم مما حول النخلة إلي كيان غير معطاء كالعهد به. ولذلك "فالوجه مشتعل، والطين لا يعد"، واشتعال الوجه ربما يوحي باحتراقه أو تشوهه وكذلك الطين الذي أصبح عاطلاً عن الخصوبة والوعد بالخير والنماء. وتتواصل بعد ذلك باقي عناصر الصورة، "فالخيل صافنة الأشكال ضائعة، أي عرجاء (فهي قائمة علي ثلاث أرجل وطرف الحافر الرابع، وهذا معني كلمة صافنة في

القاموس، أنظر المعجم الوسيط ص ٥٣٧ ط ٣) ولا مأوي لها، والفرسان مبعثرون ضعاف، مجردون من أدواتهم القتالية. وهنا تتأكد صفة القهر والهزيمة التي أدي إليها "العصف" و " الأزمنة"، وهو ما يؤدي في النهاية، إلي أن يصبح الشئ الوحيد الذي يمكن عمله هو الهجرة والفرار من هذا المشهد الكابوسي برمته: "إخلع خطاك .. فهذي لوحة تعشيقها جمد". حيث تدل عبارة "إخلع خطاك" علي أن هذه الخطا إنما هي متورطة وغائصة في مستنقع هذا الواقع، والمطلوب هو التخلص بالهرب منه، بينما لايمكن إعادة تكوين أو إصلاح عناصر الخلل في هذه اللوحة، فـ (تعشيقها جمد). وإذا كانت كلمة "جمد" تعني الصلابة والصلادة، وهو ما يقصد به الشاعر الإستحالة وعدم الإمكانية، فإننا يمكن أن نلاحظ قدراً من الاعتساف في الخضوع للقافية الدالية التي تنتظم القصيدة من أولها، وهو ما يردنا إلي نوع من الشكلانية الكلاسيكية التي تسيطر علي الشعر بدرجة ما. إن التعشيق الذي يمكن أن يكون التركيب أو إعادة الترتيب، والذي يحيل إلي تقنية تشكيلية في الفن الإسلامي، وهو ما يتسق إلي حد بعيد مع جو الديوان التراثي، وما يذكر كذلك بعنوان القصيدة "تعاشيق"، هذا التعشيق هو ما سنلاحظ أنه سيأتي بعد ذلك علي نحو إيجابي عندما يتم الرد علي "خلع الخطا"، بتعشيقة أخري مع الحبيبة – الفتاة:

"إهبط شظايا صرخة شطـــــب

واخطف فتاتك من بين الشخـــوص

ولا نحـــــــلل جديلتهـــــا

حناؤهـــــا الرصـــــيد

والسحر نفث من يد الزجاج طلسمه

في نقطة من عنـــــــبر

- والفـــــــن أرجهـــــــــــا -

فاحلل بعشقك ما بالسحر ينعقـــــــــد

واركض بها في الأرض، أضرم في خرائبها

الأشعـــــــــــار وأكبــــــــر،

وابلغا الخمسين في تعشيقـــــــــــة

زجاجها خمسونك الأبــــــد" ص ٨، ٩.

ومن هنا فالهرب من هذا الموات والخراب والذي دل عليه فعل "خلع الخطا"، والذي هو بدوره فعل سلبي، يقوم علي إستنقاذ الذات المغتربة وحدها، يتم طرحه هنا كقرار يرد عليه جواب بحيث يستكمل ذلك بإستنقاذ الحبيبة وتخليصها من التشوه الذي أنتاب هذا العالم ولحقها هي أيضاً، ففعل الأمر "إهبط" (وسوف أتناول دلالة أفعال الأمر التي تتكرر بكثرة في القصيدة بعد قليل) رغم دلالته السلبية الظاهرية، التي تتوازي مع "اخلع" والتي تجعلنا نتصور أن المشهد السابق كان في مكان مرتفع!! هو فعل إيجابي في حقيقته، فهو هبوط من قمة العذاب والألم الذي رمز إليه بالصرخة المتحشرجة المتشرخة من أثر الألم الشديد "شـــظايا صرخة شطب" (والشطب معجمياً، هي الخطوط في متن السيف، المعجم لوسيط ص ١٠٥، ط ٣) وهو خروج من رد الفعل إلي الفعل، وهو ما يتأكد في السطر اللاحق: "أخطف فتاتك من بين الشخوص"، بما يعني الإنتقال إلي الرد الإيجابي أو المقاومة بتخليص الفتاة من الأسر الذي يدل عليه الفعل "أخطف" فوجود الفتاة بين الشخوص، رغم عدم

توضيح كنههم، أنما يوحي بإغتصابها أو تحديد حركتها بهدف محاولة تشويهها، كما حدث للباقين من موجودات أخري، وهذا ما تم فعلاً، حسب القصيدة، "فحناؤها الرصد"، أي مركز السحر، وهو ما يتأكد بعد ذلك في قوله: "والسحر نفث من يد الزجاج طلسمه/ في نقطة من عنبر". فها هنا يعود الزجاج مرة أخري، ذلك الذي كان قد بدد غرة الغيمة وأفقدها إمكانية أن تمطر فهذا الزجاج الذي يوحي بالتدخل الأجنبي، وهو الذي عقد السحر لهذه الحبيبة، مموهاً إياه بنقطة من عنبر. وإذا كان العنبر طيب الراءحة ويستخدم للتزين، فإن إستخدامه هنا (خاصة أن "الفن أرجها" أي أشعل هذه النقطة من العنبر، يدل علي أن عملية التشوية قد تمت تحت ستار من المظهر الجميل الخادع. ولذلك يأتي فعل الأمر: "فاحلل" كنقيض أو مقابل لعقد السحر: "فاحلل بعشقك ما بالسحر ينعقد". والفارق بين "ولا تحلل" السابقة و "فاحلل" الحالية، هو أن الأولي توحي بأن حل الجديلة وهو فعل مادي يوحي بمفهوم الغزل المبني علي الاعجاب بالمظهر الخادع الذي صنعه الزجاج كفيل بتمرير الخدعة وتحقق مفعول السحر. أما فعل "فحلل"، الذي ذكر في السياق الأخير فهو فعل معنوي، فهو حل بالعشق ما انعقد بالسحر. حيث سنلاحظ توازياً يقوم علي الطباق بين الحل والعقد، والعشق والسحر، مما يقوي المعني من خلال التناقض فكما أن الحل نقيض العقد، كذلك العشق نقيض السحر بيد أن التخليص من السحر لا يتم إلا بالتطهير بنار الشعر أي إعادتها إلي انسانيتها القادرة علي التعاطف والإحساس. وهذا هو المقصود بالشعر كعنصر تطهيري: "واركض بها في الأرض، أضرم في خرائبها/ الأشعار وأكبر" إن الاستعارة المكنية الكامنة في جملة "أضرم في خرائبها الأشعار" لتوحي بمدي القدرة التطهيرية للشعر، فهو يشبه النار التي ستقضي علي

أوبئة الخرائب وتخلصها من قبحها المعنوي والروحي. وهذا المعني يمثل منحي رومانسياً واضحاً، أشرت إلي مثيله في صدر هذه الورقة، وهو أمر شائع، بدرجة ما، في شعر عفيفي مطر. أما فيما يتعلق بسياق القصيدة، فسيصبح من الممكن حينئذ فقط، تحقيق الالتحام بين الشاعر ومحبوبته في تعشيقة أبدية: "زجاجها خمسونك الأبد".

حيث نعود إلي الزجاج هنا مرة أخري، ولكنه زجّاج آخر مختلف، فهو هنا صانع العشق والفعل التطهيري الأبدي. "والخمسون" المذكورة هنا هي نفسها التي ذكرها الشاعر في عجز القصيدة قائلاً:

"خمسون من زنك وقصدير

أم العمر الذي ولــــــي

أم البـــــــــــد !!

خمسون أن سعـــــف يذوي

أم الجســـــــــــد

أم رمة بالسيب ترتعد!!".

وهو ما يوحي ببؤس هذه الفترة التي شهدت كل النكسات والانهيارات في حياة الشاعر العامة والخاصة، فهي جافة وقاحلة (زنك وقصدير)، أو هي عمر فني وتبدد، أو هي كذلك ذبول وضعف للجسد مختلط بالرعب من شبح الكهولة: "أم رمة بالشيب ترتعد". إن هذه "الخمسون" تأتي بعد مشهد التشوه الفادح الذي تحدث عنه

قبل قليل، ويأتي مباشرة بعد السطر: "أخلع خطاك .. فهذي لوحة تعشيقها جمد"، بما يكاد يوحي بأن مكونات هذه اللوحة هي المسئولة بشكل مباشر عن تحول الشاعر، بحقبته الخمسينية تلك إلي هذه الوضعية الرّثة.

وهنا تأتي الخمسون لتصبح هي الصانع لتعشيقة الشاعر وفتاته، بما يمكن أن يعني أن درس هذه الخمسين هو الذي سيقوم بفعل الحافظ الأبدي لهذا التحول المنتظر، وهو الذي سيمنع تكرار المآسي السابقة. ولا أخفي أن المعني في القصيدة علي قدرة غير ضئيل من الغموض، وما أطرحه هنا، إنما هو مجرد محاولة للفهم والإبانة.

تقوم بنية القصيدة، علي هذا الأساس، علي مقابلة بين "تعشيقتين"، الأولي هي التعشيقة الجامدة المستحيلة للوحة الخراب، والأخري هي التعشيقة المنتظرة بين الشاعر وفتاته (بلاده) بعد تحريره لها. ونلاحظ في الأولي سكونية الصورة وعدم حركيتها، حتي أن الفعلين اللذين يردان فيها، إنما هما فعلان سالبان: "أترك"، "أخلع" أما الثانية فهي تقوم علي صورة حركية، مليئة بالفعل والإيجابية الوثابة" "احلل، "اركض"، "اكبر"، "ابلغ"، وهو ما يبرز التضاد الفادح بينهما. مما يطرح، بقوة، الأثر الشعوري للقصيدة. ساهم في ذلك أن الصورتين، في مجملهما، تقومان علي الرؤية البلاغية الرمزية، وهي رؤية تتناص مع المخزون الأدبي والأسطوري الثقافي العربي، ولذلك جاءت القصيدة مليئة بالألفاظ المعجمية والموتيقات الدالة علي البيئة العربية القديمة، بحيث تكتسب دلالتها التعبيرية من تقاطعها مع الحادث التاريخي المعاصر.

والصورة بذلك ترتكز علي التوازن التمثيلي (أو المبتغي) مع المشهد الواقعي الراهن (وهو ما يشكل خاصية لمجمل قصائد الديوان)، با يجعلنا نحصل في النهاية، علي المشهد الرمزي القائم علي "خيال الاستبدال" الذي أشرت إليه في المقدمة.

إن فعــل الأمر المتكــرر بوضــوح هنا، إنما يــدل علي تقنيـة إنشائيـة، تقوم علي نزعة خطابيــة، تحتــوي علي مقـصد التعبئة والتحريض، وهو الأمر الذي يتكرر بوضوح في باقي قصائد الديوان، وإن كان بدرجة أقل في قصيدة "تحللات" علي وجه الخصـوص. حـيث نلاحظ أن المشـهد هو البطل، وأن مكوناته المتجـادلة، المتـقـابلة والمتوالدة، هي التي تكون الأبنية الدالة للقصيدة، وهي التي تطرح مرماها ورؤيتها الخاصة للعالم.

تقـوم قـصيـدة "تحللات" علي تقنيـة التـداعي الحــر الــذي يبــدأ مــن نقطــة ظاهرة، لينتــهي إلــي عـالــم يكمن في الذاكرة والتراث معـاً، بما يتـيح إمكانيــة هائــلة لبنــاء رؤيــة بالغــة الخصوصــية ترسم مشـهد "التـحلل" الذي يوحي به عنوان القصيدة في تداخل حميمي بين تجربة الشاعر الشخصية والتجربة التاريخية العامة.

"خال علي الخد مكحول، بومض شظايا الروح ينتفض

نجمـــــــأ بأفـــــــق دم صحــــــــــو

يراعفــــــــه عشـــــــقُ سحائبــــُـــهُ

بين التذكـــــر والنسيــــــــــــان

تفتح ماء العمر من لجج الإيقـــاع،

تحـت وجيـب القلـب ينقبـض".

إن هذه العلامة الطبيعية الموروثة علي الخد (الخال) تنتقل من دلالتها الفسيولوجية المعروفة إلي أن تصبح عنصراً دالاً علي الجسد في حركته العصبية، علي وميض الروح المسحوقة المتشظية، وهو ما يدل علي الألم الناتج عن التعذيب الشديد. ومن الواضح أن الشاعر يتحدث عن تجربته الشخصية في السجن، غير أن هذه الإشارة لا تذكر هنا إلا كمجرد مدخل إلي عناصر المشهد الأخري، "فالخال" بهذا الإنتفاض يصبح عند الشاعر نجماً يسبح في سماء من الدم الخالص (أفق دم صحو)، بل أن هذا الغيم ذاته دام (يراعفه) بفعل العشق - ويستمر التداعي اللفظي فسحائب هذا العشق وهي مرتبطة بالأفق وبالنجم من الناحية البصرية (نلاحظ أن الخال قد أصبح نجماً أو كالنجم يسبح في أفق من الدماء)، تفتح باب الذكري والتذكر لرحلة العمر، وتأتي الذكري متدفقة كماء المطر (ماء العمر)، وتلك مرتبطة بدورها بباقي العناصر السالفة للصورة. إن ماء العمر ينفتح من لجج الإيقاع، ولنلاحظ علاقة التجانس الوطيدة بين الماء واللجج ربما يكون الإيقاع هنا هو التعذيب بحيث تصبح لجج الإيقاع (وهي صورة حركية متوترة) هي التعذيب الكثيف المتسارع، ومن ثم يصبح منبعاً لتدفق الذكريات بفعل الألم المتولد عنه. وربما يكون المقصود من ماء العمر هو الروح والحياة التي تنساب كأنسياب الماء بفعل لجج الإيقاع - كثافة التعذيب المهم أن هذه السحائب تنقبض تحت وجيب القلب، ولنلاحظ البنية الإستعارية المركبة في هذه الصورة الجزئية فالانقباض من صفات القلب بيد أن معار للسحائب،

بما يجعلها قلباً أو كالقلب في إنقباضه تحت، أو في مستوي آخر من الحركة اللاهثة، لضربات القلب. فإذا أعدنا النظر في الصورة الكلية التي يطرحها هذا المقطع سنجدها بالغة التركيب، من حيث أنها تقوم علي مراكمة الصور الجزئية المجردة، بدرجة تكاد تجعل الإلمام بالصورة الكلية مستحيلاً، وقد لا يبقي إلا الإنطباع العام الذي يوحي به المشهد. تماماً كقوله:

"كان الصوف والزغب الكنون ذارية تذور

- مـــن الشنبـــق الموتــــور -

وقدَ دم ينحل محض رغاء من حنين لبون

في مدي الظمأ الوحشي ترتكض" ص ٢٣.

كما أن ملامح هذا المشهد (وهو مناط حديثنا هنا) رغم أنها تقوم علي عناصر الخيال البصري من حيث وصد الشواهد العيانية وإقامة العلاقات بينها علي أسس من المشابهة أو المقابلة أو المجانسة، أو التقاطع أو التعالق، كي يدير هذه العلاقات علي النحو الذي يضمن استمرار عناصر اللوحة مرتبطة بخطوط ظاهرة أو خفية، رغم ذلك فإنها لوحة تكاد تصل عناصرها إلي حالة من التجريد الذهني الناتج عن تركيب العلاقات لا يمكن استيعابه إلا بعد أكثر من قراءة. وربما أفاد ذلك في توضيح مدي فداحة "الخراب" الذي يحاول المشهد الإيحاء به، ومدي عمقه وتجذره اللانهائي، بما لا يجعل من الصورة بسيطة التركيب قادرة علي بث هذا الأثر.

٢

من البديهي أن يؤدي مشهد "الخراب" الذي ناقشته في الصفحات السابقة، بكل ما يحمل من فظاعة وبشاعة، إلي اغتراب الشاعر وموته المعنوي، إن لم يكن قد دفع ثمن ذلك من آلامه وعذاباته المادية، كما حدث فعلاً. حيث يسلمنا مشهد التحلل والخراب بصورة منطقية، إلي مشهد آخر مترتب عليه، ألا وهو ما أسميته مشهد الإستشهاد. حيث يبدو الأمر وكأنه الكارثة تأخذ بالجميع، المشهد والشاهد والشهيد معاً، أو أن يصبح الشاهد شهيداً، فكونه شاهداً بما يعني أن موقعه خارج منطقة الفعل المباشر من الأحداث، جعله شهيداً، من حيث أنه يمثل بشعره دليل الإدانة ووثيقة الخراب فحق عليه "الذبح" كما في قصيدة "اكتمل ذبيحاً":

"كسف الظلمة والعصف كتاب من دم الشاهد

إذ تسفي به الريح وتعلو في سماء القـــول

والصرخـــة قـــبل الأبجديـــات،

وتذرو شجر الأقلام بين الأبحر السبعة مـن

حبـــر الظـــلام".

إن مساحات الظلام والدمار التي حاقت بهذه الأمة، ما هي إلا أجزاء من دم الشاهد المقتول (ذلك الذي أصبح شهيداً)، فوصف الدم بالكتاب يحيل إلي كون الشاهد شاعراً وكون دمه (أي عذابه ومقتله) وثيقة أرخت وأثبتت، وربما تنبأت، بما حدث الآن من إنطباق الظلام والدمار - العصف. حيث تتناص كلمة العصف مع

موروث صحراوي تتمثل في العاصفة التي تحيل الصحراء المفتوحة إلي ظلام دامس أو أن تقتلع الخيام وتشرد القطعان، وهو ما يستدعي إلي الذاكرة كارثة قوم ثمود الذين أقتلعتهم العاصفة، وكذلك أئتلاف القبائل المسمي "بالأحزاب" الذين أحاطوا بمدينة الرسول للإطاحة بالدين الجديد، حيث أصابتهم نفس العاصفة. كما تتناص مع عاصفة معاصرة لازلنا نلمس آثارها الباقيات حتي اللحظة، تلك "عاصفة الصحراء".

وهو ما يؤدي دلالياً إلي إحالة عاصفة الصحراء إلي عاصفة قوم ثمود أو أحزاب الخندق، وهو ما يعني في المستوي التالي إلي تشبيه العرب بقوم ثمود أو كفار الأحزاب، ،وتصبح من ثم العاصفة هي الإنتقام الإلهي منهم بوصفهم كفاراً. وهنا تستقيم الرؤية، حيث يصبح دم الشاهد (المقتول) هو جريرة وذنب هذه القبائل. غير أن المعنيّ بالحديث هنا ليس ما أقترفته هذه القبائل، بل مأساة الشاهد الشهيد نفسه. فكتابه - دمه - شهادته تطيرها الريح وتنشرها في الأرض، ليس من حيث كونها أدباً أو شعراً، بل من حيث كونها ألماً وصراخاً حزيناً .. وهذا من خلال عطف "الصرخة" علي "القول" فهما ينتميان إلي حقل دلالي واحد هو المنطوق، وذلك في مقابل "الأبجديات" التي تحيل إلي حقل دلالي آخر، هو المكتوب. وهو ما يقوي من معني قدم النبوءة ووجودها منذ أيام المشافهة قبل الكتابة.

والريح التي تسفي بكتاب الدم تعلو به في سماء القول لها علاقة قوية من الناحية الدلالية العامة بمفهوم العصف والعاصفة الذي أشرت إليه قبل قليل، فهي

منها. وهي إذا تسفي تسرع بكتاب الدم الشهيد فإنها تبدو وكأنها تريد أخفاءه ونفيه، وهو ما يتأكد في السطر التالي الذي يقول:

"وتدرو شجر الأقلام بين الأبحر السبعة من
حبـــــــر الظـــــــــــلام".

حيث تبرز بوضوح الرغبة في التعزيب والتعميم علي ما تحتويه الشهادة، سواء المتمثلة في كتاب دم الشاهد، أو شجر الأقلام، وذلك بتذريتها بين الأبحر السبعة من حبر الظلام. إن الأبحر السبعة هنا هي المجهول والبعيد المخيف كما في الذاكرة الشعبية التراثية (رحلات السندباد في البحار السبعة في ألف ليلة وليلة) ولذلك قرنها بـ "حبر الظلام" حيث نلاحظ فعل التعميم بصورة ناصعة في هذه العبارة، خاصة في ظل التعالق الذي يولده الجناس الناقص بين كلمة بحر وحبر، والتعالق الذي يولده الإنتماء إلي حقل دلالي واحد وهو فعل الكتابة بين الكتاب والأقلام والحبر. فنحصل علي صورة قائمة علي تجانس مكوناتها، ووحدة دلالاتها، فمن حيث أرادت الريح نفي وتغريب الشهادة إذا بالعاصفة والظلام يترجمانها، فهما قطعة منها. فيحل الظلام والخراب هكذا تبدأ مأساة الشاعر حيث يعود القول محرما والكتابة جريمة، والنفي والإنسحاق يطال كل ما هو شريف:

"هكذا مرتجع الطين إلي مقدوره قبل الكلام
هكـــــذا مرتجع الحرف إلي ظلمتـــه الأولـــي
فلا الشاهد يستبقي ولا يبقـي شهيـــــــد.

فيتحقق فعل الإرتداد والتخلف الذي يقترب من حد "الوأد"، فلفظ "مرتجع" المضاف إلي الطين في السطر الأول والمضاف إلي "الحرف" في السطر الثاني، يوحي بوضوح إلي عودة الحرف إلي نقطة البدء والعماء. والحرف هنا هو الشهادة والبوح، لذلك تتوازي عبارة "مقدوره قبل الكلام" مع "ظلمته الأولي"، وهو ما يتعمق في السطر الأخير حيث يتم التخلص من الشاهد، ويتم محو ذكري الشهيد. وهو ما يجعلنا نتصور الشاهد والشهيد كيانين متوحدين، فهما الفعل ونتيجته، وهما البدء والمنتهي: خاصة عندما يقول بعد ذلك في المقطع رقم ١ من القصيدة:

"أيكما الشاهد، من كان الشهيد!!" ص ٣٠.

ثم تأخذ القصيدة بعد ذلك في طرح المأساة التي اكتنفت مصير الشاعر - الشاهد الشهيد في بنية سمردية تغلب عليها الأفعال الماضية. ففي البداية يتمرد الشاهد علي عالم الخيانة والتخلف والجهالة:

"وقف الشاهد في أبهة السوق وحيـــــداً

كان طفلاً فر من قافلة البدو التي تضرب فـــــي

ذاكرة الرمل المقفي وانبجاس الدم والثأر وفوضي

الرجز الهائم في هينمة اللهجة والخـــــــوف".

فالوحدة التي تكتنف وجود الشاعر - الشاهد، ناتجة عن فراره من قافلة البدو المتخلفة، ولعل ذلك يذكرنا بما جاء في قصيدة تعاشيق من حيث أن الشاعر يهرب من عالم يحيق به الدمار وأستحالة الإصلاح عندما يقول:

لوحـــــــة تعشيقهـــا جمـــــــد" ص ٧.

إن القصيدة تركز علي وحدة الشاعر واغترابه، ولذلك قدمت مشهد وقفته "في أبهة السوق وحيداً" ثم أخذت بعد ذلك في سرد أسباب هذه الوقفة. ولفظ أبهة قد لا يعني الفخامة والغني الذي يمكن أن يقهم به، بل ربما يعني الازدحام والفوضي، ولفظة "السوق" ذاتها توحي بمعني استعراض المكونات المعروضة للبيع والشراء وهي لذلك عناصر رخيصة ذات طابع سلعي غير قابلة للاحترام، من حيث أنها قد نزعت عنها مفاهيم التأنسن والقداسة. لذلك يقول فيما بعد:

"**وحيداً كان في أبهة الختل وطقس الحلف الكاذب**".

فنحصل علي الترجمة المعنوية لمفهوم السوق فهو الخديعة - الختل، والخيانة - الحلف الكاذب، وهو ما يردنا مرة أخري لبواعث وأغترابه وحده الشاعر أو فراره من قافلة البدو التي لا تختلف كثيراً عن السوق، فهذه القافلة تقوم حياتها علي التفاهة والشكلية والجريمة والبدائية. وذلك من خلال المزواجة التصويرية بين الضرب في الصحراء - الرمل، أي التجول والترحال، ضرب الرمل المعروف شعبياً كشكل بدائي لمحاولة معرفة الغيب والضرب في ذاكرة الرمل المقفي أو التي تستعير شكلاً جمالياً لإبراز المجد الزائف بتأكد ذلك عندما يزاوج بالعطف بين، تقديس الأمجاد الزائفة في قصائد الفخر المقفاه و"انبجاس الدم والثأر" وهو ما يوحي بالتجانس والتوحد بينهما فذاكرة البدو التي تحتوي مجدهم إنما هي بحار من الدم والتثأر القائم علي العصبية البدائية، غير أن هذا لا يوحي بالشجاعة كصفة إيجابية قد تشفع للصفات المذمومة التي ذكرت، فبحور الدم المتفجر (انبجاس) والثأر تتزاوجان بالعطف علي التشدق الذي لا يحتوي إلا علي الخوف ولهجة الدعاء وذلك في قوله:

"وفوضي الرجز الهائم في هينمة اللجهة والخوف" ففرضي الرجز ترجيع علي ووصف الرمل بالمقفي فالرجز، وهو بحر عروضي، وهو كذلك علم علي نوع شعري شعبي عند العرب هو الأرجوزة، إنما يتم استخدامه في غير احكام ولا صدق دعوي. وفوضي الرجز هي التي تؤدي شعورياً إلي أن هذا الرجز هائم أي ضائع بغير دليل في الهينمة أي الدعاء، في جناس ناقص يقوي من تماسك الصياغة وتماهيها. وهيمنة اللهجة بمعني النطق الداعي الخاشع تتجانس دلالياً مع "الخوف" المعطوف عليه الآخير. وهو ما يسلمنا إلي أن يصبح موئل هذه القافلة وهدفها هو السوق الذي تبيع فيه كل ما هو دال علي الدائية والهزيمة والوحشية. وها هي مكونات ما يباع في هذه السوق":

"خئون يعرض الصيد ولص يشتري بالرعب
شحاذون في الساحة، أضواء دم من سالف القتل
سبايا، جوهر من أعين الموتي، عظام بليت في
قبضة النخاس، هرج، ودخان قسطلاني علـــي
صفحتــه يشتبك البرق وتهوي كســف الظلمة
والعصف، ومداحون يحثون علي وقع الدفــــوف
حاصباً من مرثيات المدن المخلوعة الأبواب والمرمر"..

هذا المشهد المفزع المأساوي هو ا يجعل الشاعر - الشاهد يهتاج فقد هرب من جحيم إلي جحيم، ومن هنا تأخذ القصيدة في استخدام فعل الأمر التعبوي التحريضي، فنجد: "قلب أيها الشاهد عينيك"، "وارجع البصر ما بين الجحمين"

وأطلق فزع الصرخة من وشم بلاد ورماد"، "هيج المعجم وارصد وترصد مرسل الغيمة والقطر" إلي آخره - أنظر القصيدة ص ٢٩ حتي ٣١ - مما يعني استغراق الحالة وسيطرتها الكاملة علي الشعر، وهو ما يؤدي بصورة حتمية إلي اغترابه أو قل إلي تعميق هذا الاغتراب. فهو أعزل لا يمتلك إزاء كل ذلك إلا دمه، إلا أن يصبح شهيد هذا الواقع، خاصة وأنه لا يمتلك إلا أن يبقي متنقلاً من جحيم إلي جحيم:

"هـــا أنـــا .. لا درع لـــي إلا الوليمـــة

ليس من ملك سوي ما خلف الرحالة الماضون من

آثار خيل وقصاع تريد حجرتـــه الريـــح" ص ٣٧.

فهـذه الوليـمـة كما سبقت الإشارة هي جسده وهي درعـه، وهو ما يكشـف عن حس سـخرية واضح بما يشـي بحـالة الضـياع واليـأس والاغتـراب، وهو ما يتـأكـد في السـطر التـالي فليس له من تراث وثروة سوي حصاد التخلف الذي تركه الرحـالة الماضـون، ويعنـي بهـم العـرب والقرينة هي آثار الخـيل وقـصاع الثـريد الذي حجـرته الريح أي التحـولات التـاريخيـة المعاصـرة، وقـد أشـرت إلـي عـلاقـة الريح بالعـاصـفة ذات الدلالـة المزدوجـة الأبـعاد. إن مفهـوم التـوحد والغربة، إذن، ناتج عن هزيمة مزدوجة، فهو في الأولـي مهزوم بفعل حضارة قومـه البـائدة وتراثهم ونموذج حيـاتهم الذي قد تحـجر وأصـبح طارداً وظالماً لأبنـائه، خاصـة الشرفاء منهم، والثانية هزيمـة بفعل الغـازي الأجنبي الذي اقتـسم البـاقي من جسـده ووطنه، فنجده يقول مرة أخري:

"ووحـــدي ليس لــــــي درع ولا مجد

ســـوى عـــــرى الوليمـــــــــة ص ٣٩.

خاصــة وأنه آخر الذي يمكنهم أن يذودوا عن هذا الوطن: "وأنا آخـر حـراس الرباطات علي باب التشيد" والنشيد هنا يمكن أن يكون الكرامة والإباء، أي مجمع القيم الأصيلة الآخذة في الانهيار، وهو هنا يستعير أو يحيل إلي فترة تاريخية متأخرة من وجود العرب في الأندلس عندما قامت دولة المرابطين (لاحظ تجانس التسمية مع حراس الرباطات) لتزود عن الجزء الجنوبي منها أمام الزحف المتواصل. وهو هنا يتوحد مع هؤلاء الأبطال التاريخيين حسبما عرف عنهم، بيد أنه من ناحية أخري ينبئ بهذه الأستعارة بالمصير الأليم القادم، الذي لن يخرج عن مصير المرابطين والأندلسيين فيها. ولذلك تحديداً صار عليه أن يلاقي المصير المحتوم: التعذيب والنكال والذبح، ومن ثم تأخذ القصيدة بدءاً من جزئها الخامس منحي آخر هو سرد أشكال التعذيب التي تقوم في مجملها علي نسج المشهد الرمز، في خيال أستبدالي أستعاري، يتيح فرصة اتساق الجو التراثي أو تلائم دلالات عناصره. فنجد بدلاً من الحبس والاعتقال صورة تحمل خليطاً من مؤمرات القصور المعروفة تاريخياً وطقوس أكل لحوم البشر عند الشعوب البدائية:

"شدوا إلى أعمـــــدة القـــــــصر وثاقـــــي

ثم دار الطقس من حولي، فهم أقنعة تسقط" ص ٤١.

فالقصر هنا هو السجن والطقس هو الوليمة التي أشار إليها قبل ذلك مرات، غير أن عملية الاغتيال هنا لم تتم علي نحوها المادي الذي يمكن أن يستكمله خيال

القارئ فهو اغتيال وحشي بطئ يقوم علي التمثيل بالضحية ولعلنا نلاحظ التناقض الادي بين القصر كعنصر سيميولوجي دال علي المدنية والحضارة وبين الطقس "كسلوك" بدائي وحشي، لذلك فهم مدنيون مزيفون بدليل سقوط الأقنعة وهو ما يجعل الصورة تتسق، فهم لا يمتون إلي حضارة العصر بأية صلة، وما هذا المظهر إلا قشرة خارجية شرعان ما تنكشف عند أول مناسبة، حيث صبوا العسل علي جسده وأعضائه فأخذت حشرات الأرض تنهشه:

"فتداعت حشرات الأرض:
نمل مرسل الزحف فيلاً فقبيلاً،
العظاءات، طرود النحل، جرذان، وطير لاحم
أبناء آوي، البوم، دود، عُمْيُ حيات، هوام
أخرجت أثقالها الأرض فهل من صرخة تسمع!!
أبصرت العظام
تتعري من فتوق اللحم، تبيَّض قليلاً، ثم تجلوها
يد الشمس فيصفو عاجها، فهي رخام من رخام" ص ٤١.

ونلاحظ أن هذه القائمة يمكن أن تكون مقابلاً وموازياً لوسائل التعذيب الحديثة، بيد أنها متماهية في مكوناتها مع عالم الخراب الذي وقع الشاعر - الشاهد - الشهيد ضحية له. فإذا دققنا النظر في كنه الهوام التي انتشرت تنهش في جسد الشاعر، سنجدها جميعاً من سكان الأماكن المهجورة التي لايسكنها أحد. وهنا تتسق مقولة : "الخراب" علي أوضح صورة ممكنة، بحيث يصبح القصد ذو

الأعمدة التي شد إليها الشاعر ليس إلابقايا خربة، وإن كانت تبدو غير ذلك من الخارج كما أشرت قبل قليل. وسنلاحظ أيضاً العلاقة الواضحة بين قائمة الهوام - وتوازيها دلالياً مع مشهد السوق الذي يضم قائمة مماثلة وإن كانت لبقايا تراث من الوحشية والبؤس والخراب سبق إيرادها. وهو ما يجعل القصيدة قائمة علي ركنين واضحين يطرحان بنيتها الدلالية التي تؤرخ لمفهوم الخراب وتجذر معناه علي أوضح ما يكون بحيث يصبح التفصيل في مشاهد العذاب التي تطرحها القصيدة يأتي أيضاً متكافئاً بنيوياً مع تفصيل مشاهد الخراب السابقة، وهو ما يلخص قضية الشاعر ويبرز عناصره الدلالية بقوة لا يمكن تجاهلها.

إن الشاهد السابق يتحول الآن إلي شهيد، ولكن هل فقد بذلك قدرته علي الأفصاح والإبانة والإدانة؟ إن ما لا قاه لم يبق له سوي جلده الذي يؤرخ لكل ما حدث، إنه حافظ الذكري وموثق الأحداث، خاصة أن هذا الجلد هو الذي تلقي عليه كل صنوف العذاب:

"هل سوي جلد الذبيحة بعد أن ينصرف الجزار - رقاً وخرائط للسماوات والأرض" ص ٤٤.

حيث نلاحظ أن ما تم إنما هو عملية ذبح وأن من قاموا بهذا الفعل ليسوا سوي جزارين، وبالتالي فاتساق الصورة يفرض أن يكون الجلد دالاً علي ماحدث للذبيحة فهو بذلك، رق أو وعاء للحفظ الذي لا يمكن أن يذهب دلاليا إلا إلي حفظ التاريخ والأحداث، وهو كذلك دليل لكل ما حدث يمكنه أن يسع تاريخ السماوات والأرض أو

تاريخ فترة هامة من وجود الإنسان. وسنلاحظ أن عملية تعذيب الشاعر بواسطة هذه الحشرات تشبه عملية النشور يوم القيامة - أخرجت الأرض أثقالها .. فهل من صرخة تسمع". ويقول كذلك في قصيدة "نوبة رجوع" (لاحظ دولالة العنوان): والريح تصفر في بوالي العظم نفخ الصور" ص ٨٠، وهو ما يوحي بالنهاية، ومن ثم يصبح جلد الذبيحة - الشهيد - هو الوحيد الذي يمكن أن يكون دليلاً علي ماحدث. والشاهد بذلك يكتمل دوره حتي في حالة ذبحه، أو بالأحري، بهذا الذبح:

"إذن فلتكتمل بعد تمام الذبح

لا أوسع من جلد الذبيحة

لا ولا أبلغ من صمت الذبيح" ص ٤٥.

الذبح يؤدي هنا إلي اكتمال الرسالة، ومن ثم قدرتها علي الوصول، وهو، ما يتأكد من أن جلد الذبيحة يتسع لكل ما حدث وإذا كان الجلد صامتاً فإن هذا الصمت أبلغ من كل كلام، خاصة إذا كان صمت الذبيح، إن استخدام "لا" الأولي وتأكيدها بالثانية في "لا ولا أبلغ من صمت الذبيح" يوحي بمدي ثقة الشاعر في أن التاريخ لن يهيل التراب علي ما حدث.

هكذا تكتمل ملامح مشهد الاستشهاد، ذلك الذي يرتكز علي بنية مركزية تقوم علي عناصر ثلاثة: رفض واقع الخراب - التوحد والاغتراب - التعذيب والذبح، وقد نلاحظ أن العنصر الأخير متم للثاني وكلاهما ناتج عن الأول، بيد أن الثاني يحتوي علي خصوصية كون الشاعر يقوم بدور الشاهد الذي يسجل ويكشف ويعري

ومن ثم يصبح مرحلة قائمة بذاتها، وهي التي تؤدي إلي العنصر الثالث التعذيب والذبح من أجل الاسكات، غير أن ذلك يفشل بأن يصبح جلد الذبيحة الصامت ذاته قادراً علي التوثيق والإدانة بفاعلية غير منظورة.

إن الروح السردية البادية في هذا المشهد والناتجة عن استخدام الأفعال المضارعة والماضية بكثرة ملحوظة لا يبررها إلا عناية الشاعر بإبراز مراحل التحول التي انتابت الواقع المعاش وانتابته هو علي وجه الخصوص، وهو ما يؤكد، من ناحية، توحداً بينه كذات مفرده وباقي عناصر الواقع العربي الراهن، وإن كان ما حدث له إنما هو نتيجة لما احتواه هذا الواقع من عناصر هزيمة برزت في المفهوم المركزي الذي بني علي أساسه هذا الديوان بأكمله ألا وهو مفهوم "الخراب". إن هذه الروح السردية لتطرح إلي جانب ذلك سهولة بادية، ميزت هذا المشهد عن المشهد السابق الذي تحدثت عنه، من حيث أن الصورة قد قامت علي تكرار موتيفة رئيسية واللعب علي تنويعاتها وتوظيفاتها المختلفة، مثل موتيفة العري والوليمة في قصيدة "اكتمل ذبيحاً"، وموتيفة "الدرع" في قصيدة "درعية مديح" و"عباءة الدم والرماد" في قصيدة " نوبة رجوع" و "النمل" في قصيدة "فاصلة إيقاعات النمل" إضافة إلي البنية السيمترية القائمة علي التوازي والتضافر بين عناصر القصيدة وأبنيتها الصورية المختلفة.

هكذا تكتمل بنية هذا الديوان الجميل الصعب، في محاولته رسم مشهد "الخراب" عبر مفهومي الشهادة والإستشهاد، متسلحاً بمذخور هائل من التمكن

اللغوي: وإلمام شاسع وعميق بالثقافة العربية والإنسانية، وبتقنية شعرية متفردة، قامت علي استخدام جماليات البلاغة العربية القديمة من طباق وجناس وتضاد، وتشبيه واستعارة، جنباً إلي جنب، مع جماليات الشعر الحديث القائمة علي الرؤية والصورة الكلية بمكوناتها المتوازية والمتقاطعة مع وعي بإستخدام الحقول الدلالية للكلمات وبالقيم الإشارية (السيميولوجية) للعناصر، وإن أخذت عليه صعوبة التركيب الناتج عن تجريد العلاقات بين مفردات الصورة.

الإنتظار علي مائدة الشمس
جدل الغربة والإنتماء [كبنية دالة] عند أحمد الحوتي

يفترض مفهوم «البنية الدالة» - الذي صاغه لوسيان جولدمان - ليس فقط وحدة الأجزاء ضمن كينونة كلية، في إطار من العلاقات الداخلية بين العناصر وبعضها، بل إلي جانب ذلك - يفترض - الانتقال من رؤية سكونية للعالم إلي رؤية ديناميكية متحركة. بحيث يصبح المتلقي قادراً علي رصد التحولات البنيوية داخل العمل الفني، ارتباطاً مع دلالتها خارجه. وذلك علي أساس أن مفهوم «البنية الدالة» يشكل الأداة الرئيسية لعملية التقصي في جوهر العلاقة بين العمل الأدبي وإحالته الواقعية المرجعية.[1] وعلي الرغم من أن مقولة «البنية» تحمل في ذاتها دلالة استاتيكية، مما يجعلها غير متطابقة مع الطبيعة المتحركة للواقع والأشياء، إلي الحد الذي قد تبدو فيه (الأشياء) أطيافاً - كما في الشعر - إلا أن إضافة كلمة «دالة» تنقلها إلي مستوي أكثر حركية وانجساماً مع هذه الوضيعة. ومن الضروري أن نأخذ بعين الاعتبار أن تشكل البنية أو تحولها أو اندماجها في بنية جديدة - بقدر ما يعكس تشيؤ الأنسان (ومن ثم العمل الفني) وتحوله إلي جزء دقيق ضمن آلة هائلة تمثلها «البنية الكلية» للواقع علي المستوي المادي والروحي - فإنه يعبر بنفس القدر عن تشابك الوجود المادي والروحي للانسان، وتداخل هذا الوجود مع الوضيعة الشاملة للوجود الأنساني والعلاقات بين البشر بعضهم البعض، وبينهم والطبيعة. إن هذا يعني - علي جانب مواز - أن الإنسان (ومن ثم العمل الفني) ليس عنصراً سالباً في تلك المعادلة، وإنما هو جزء فاعل - وإن لم يكن علي نحو مطلق - في عملية صياغة

هذا الوجـود ، وذلك من خلال دخوله طرفاً في «عـلاقـة» الصـراع التي تمثل الجـوهر التكويني لهذه «الطبيعة الكلية» للوجود (حسب تعبير لوكاتش [٢]).

ولعل هذه الخاصية الفاعلة تبرز بشكل مؤثر في العبارة التقديمية التي ساقها الشـاعـر في صـدر ديوانـه، مـقـتـبـسـة (بفـتح البـاء) عن الشـاعـر اليـوجـوسـلافي ميشاسليموفيتش:

«حقا .. لم لا يحدث الناس ثقباً في السحاب من أجل الأطفال الذين يحبون الشمس» ففضلاً عن الحس الانساني المشبع الذي تطرحه هذه الصورة، وقد كتفه وزاد من أثر دلالته استخدام اسم «الاطفال» مقترناً بفعل المضارعة «يحبون» بما يوحي بالتلقائية والطزاجة، فإن هذه الصورة - إلي جانب ذلك - تعكس إيجابية وثابة، وقد بدت علي نحو طفولي وتلقائي معجز ومتسق مع العالم الذي يشكل موضوعها، وذلك بفضل الاستخدام الاستدراكي الاكتشافي لكلمة «حقاً».

غـيـر ان هذه الروح الايجابيـة المتـفـائلة تكاد تتلاشي عند الدخول الي عـالم الديوان،وبدلاً منها تبرز رؤية جهمة حزينة، تكاد تكون ذات طابع رثائي (يمكننا ان نلاحظ قصائد الرثاء المكتوبة الي صلاح عبد الصبور، ولجيب سرور، وبيكاسو .....، فضلاً عـن عناوين القصائد: "ثلاثـة اصحاب.. والحزن"، "الجرح"، "سطور من موال الحزن".. آلخ). كما انه بدلاً من التوثب والفعالية التي تطرحها عبارة التقديم ياتي عنوان الديوان نفسه وقد تصدره لفظ "الانتظار"، وهو مـا يشي بالسلبية وانعدام

القدرة علي المبادأة والاغتراب. إلا أن هذا لا يعني انعدام وجود دلالات متفائلة، رغم ذلك. ولكنها تاتي متوارية وراء مخاض من التجربة الاغترابية والتحولات الشعورية والعاطفية العنيفة، لتوضح ان الغربة هنا ليست مطلقة ولا نهائية، كما انها ليست غربة مكانية ولا معرفية ولا وجودية، انها – للمفارقة – غربة في الوطن، ناتجة عن انسحاق بفعل تحولاته المادية المجانية للفضيلة والجمال، يقول في قصيدة «ثلاثة اصحاب والحزن»:

"يومـــــــاً ..

حدثني عن شمس راحلة

ودماء فاجرة .. ولصوص

ثـــــم رحـــــــل !

خلفني في هذا الوطن – الدلتا

والوطـــــــن النيلـــــي

هل ابصر عورتنا .. وحـــــدي

ام اشعل منديل الحزن العلنـــي".

حيث نلاحظ ان استخدام الضمير الثالث وقد اسند اليه الفعل "حدثني"، يوحي بافتقاد خاص للآخر الذي القي بما يشبه النبوءة ورحل، وها هي تكاد تتحقق بعد ان صار الشاعر وحيداً في مواجهة الاظلام والفساد الطاغي "شمس راحلة، ودماء فاجرة ولصوص". وكأن رحيل هذا الصديق كان خلاصاً له بينما البقاء الذي يعانيه الشاعر هو البؤس بعينه، وذلك بما يوحي به قوله: "خلفني ..". ولذلك يصبح الموت

عند الشاعر امراً طيباً ومشتهي كنوع من محاولة الخلاص او قل الهروب وذلك حين يقول:

"كيف .. ندري .. ايها الموت الشهي

ان هذا الوجه يلقاني وحيداً .. "الخ ·

وحين يخاطب الموت قائلاً: "ايها الموت الجميل/ كل جرح من جراح الارض جرحي" · علي انه لا ينبغي ان يجرنا هذا الي الاعتقاد باننا امام رؤية عدمية تسيطر علي الشاعر، فحين يتصاعد احساسه بالوحدة والبؤس في مواجهة القبح المسيطر ويقول "هل ابصر عورتنا وحدي" فانه يطرح في مواجهة ذلك ان يعلن احتجاجه كاختيار آخر وان شابته اللوعة المريرة: "ام اشغل منديل الحزن العلني" · انه الحزن المجدول بالرغبة في الفعل والتغيير وليس الحزن المجرد اللامبالي او المتعالي· ولعل هذا المعني يبدو واضحاً في مطلع القصيدة حين يبرز ثنائية مشاعره تجاه الوطن، فهو في الوقت الذي هو فيه مهموم به، هائم بعشقه، يخشاه ويخاف منه:

"مثقل بالوطن ..

اشتهيــــــــه ..

اشتهي كل شئ عليه

وادخل فيــــــــه

اتقيــــــــه..!" ·

فلعلنا نلاحظ التناقض بين قوله "مثقل بالوطن" حيث يبرز الوطن هما وعبئاً مؤلماً، وبين قوله "اشتهيه" فيبدو المعني كما لو كان اشتهاء للالم، محاولة للدخول فيه واحتضانه. ثم تلي بعد ذلك وبشكل تاكيدي مفاجئ، المفارقة الناتجة عن ارداف الفعل "اتقيه" للفعل "ادخل فيه"، فيصبح الوطن بذلك قدراً لا فكاك منه، فبقدر ما يمثله من الم، بقدر ما يمثله من عشق واشتهاء يحمل معني اللذة، وهنا تكمن ماساة الشاعر ومحنته، فلا معدي عن كل ذلك، ولا مناص من ان يقبل المعادلة بكلا طرفيها:

"آه من عنف الزمن

ايها الصوت النبي

كيف نجتث المسافة

كيف نمضي في الوطن".

وهكذا تبدو لنا بشكل ناصع حقيقة اغتراب الشاعر وازمته. وانه اغتراب "منتم" .. ان صح التعبير، فعنف الزمن هو – في الحقيقة – عدم قدرة الشاعر علي بناء الوشائج المبتغاة مع الوطن وكاننا امام دائرة الرحي تسحق الشاعر فتلفظه مسببة الماً لا يطاق، ولكن الشاعر – بهذا الابتعاد لا يتخلص من المه، بل يتضاعف الاحساس به فلا حياة له بدون الوطن او بعيداً عنه، ومن ثم، تصبح قضيته هي العودة مرة اخري رغم كل شئ "كيف نجتث المسافة/ كيف نمضي في الوطن". وتاتي عبارة "ايها الصوت النبي" ترجيعاً علي ذكري الصديق الراحل، والذي تنبا قبل ذلك بالتحول والانهيار، ولذلك يتعين عليه الآن ان يوجد الخلاص، او علي الاقل يتنبا به

كما ينبأ بسابقه، وتصبح هذه المناجاة "ايها.." دلالة سابغة علي الم الشاعر الممض وشوقه البالغ الي الوطن - الرحم او الام. انها الثنائية المستحيلة التي امكن للشاعر تحقيقها عبر جدلية صعبة ومعقدة، حداها الطرفيان هما الحب - والالم، يصل بينهما حشد من الرموز والعناصر، تتراص في تداع حر يستدير علي ذاته فيضيف في كل دورة بعداً جديداً ومعني اعمق. فبعد الحزن والالم والشوق - وعلي الرغم من كل ذلك - الي عناق الوطن والمضي فيه يتوحد الشاعر مع كل احزان العالم خالصاً الي النبوءة والحلم، وذلك في تواز خفي مع النبوءة السلبية السابقة:

"كل جرح من جراح الأرض .. جرحي

ايها الصوت الهزيل

انفجا ما سياتي".

حيث نلمس تحولاً في التجربة الاغترابية يؤدي الي موقف ايجابي علي نحو ما، ان هذا الصوت الهزيل هو صوت الموت الذي كان شهياً وجميلاً قبل قليل، وهذه الصيرورة التي المت بالموت هي نفس صيرورة موقف الشاعر العاطفي، الذي يتحول مع كل دورة من دورات القصيدة الي معني جديد يؤكد ما سبق ويضيف اليه، فيتم الانتقال من النجوي الغنائية الحزينة الي الايجابية المتحققة في النبوءة المتكافئة - في عنقها - مع حجم القتامة التي تلف بواقع الشاعر:

"اني عرفت حدود هذا العشق

قلت هي المسافة بين عنف الأبجدية

وانفجار القنبلة ؟؟".

وهنا تصل ثنائية الحب والحزن او "جدلية الغربة والانتماء الي اعلي قمتها محققة تاثيراً شعورياً وعاطفياً بالغاً. ان الاغتراب في الوطن، حين يزدوج بعشق هذا الوطن، فانه لابد ان يؤدي الي فاعلية من نوع ما، والي انتقال للحالة الفكرية والشعورية في المسافة بين التعبير القولي مهما كان عنيفاً، والفعل التفجيري الايجابي .. "بين عنف الابجدية وانفجار الفنبلة"، اي انتقال من منطقة الانفعالية، او قل المفعولية، الي منطقة الفاعلية. حيث نلاحظ غلبة استخدام ضمير المتكلم الفاعل عند اسناد الفعل، مثل: "عرفت"، "قلت"، بعد ان كان الفعل مسنداً دائماً الي الضمير الثالث، فيقول "حدثني"، "خلفني". كما نلاحظ هنا التجانس والموازاة بين الدلالات المكانية لكلمتي "حدود" و "مسافة"، والدلالات الصوتية الزمنية لكلمتي "عنف"، و "انفجار"، وكذلك "ابجدية"، و "قنبلة". ومن ثم تصبح هذه الدورة من تحولات القصيدة بمثابة الجواب "للقرار" السابق الذي جاء علي هيئة نبوءة: "انفجار ما سياتى". وعلي هذا فان ازدواجية المعني الذي يمثله "الوطن" كبؤرة مركزية للقصيدة من حزن – الم، وعشق، هي المسئولة عن ازدواجية موقف الشاعر من مفعولية وفاعلية، حيث ترتفع القصيدة الي المستوي الدرامي المثير من خلال اضطرام التناقض بين كل من تلك الثنائيات. وقد لا يفضي هذا الصراع الي خلاص الشاعر بشكل كامل بحسم قضيته، فالقصيدة تصل في دورة جديدة الي طرح مفهوم الوطن وقد اصبح حلماً وطيفاً وجودياً ملغزاً:

"هذا هو الوطن القريب

هذا هو الوطن البعيد

الأرض دافئة

ولـــــي .. وطـــــن

يبادلني بطاقات البريد!" ·

فاذا اغضينا الطرف عن استمرار المراوحة المكانية - الشعورية للشاعر تجاه الوطن "القريب - البعيد" الا ان علاقة ما قد قامت بينهما يمكن رصدها في فعل مادي ملموس، علي اي حال فان هذه القصيدة المراوغة قد خلقها موقف فكري وشعوري بالغ الدقة، يمثل طرفاه مارشحناه كمدخل لدراسة الديوان: "الغربة - والانتماء" كبنية محورية دالة·

ولابراز مكونات هذه البنية وتجلياتها يتعين علينا ان نناقش عناصر دلالية ثلاث تسيطر علي الطرح الشعري في الديوان وتحدد مسار التجربة الشعورية وحساسيتها فيه، تلك هي: الحزن، والنهر، والشمس· وربما يبدو غريباً مساوقتنا بين عنصر معنوي (الحزن) وعنصرين ماديين (النهر والشمس)، الا ان هذه العناصر جميعاً - كما سيتضح - يطرحها الديوان كعناصر معنوية في الاساس·

١

ان عنصر "الحزن" الذي يسيطر علي روح الشاعر ووعيه، ويحتل ركناً اساسياً في تلوين "رؤيته للعالم" (حسب مفهوم جولدمان)، لا يتم طرحه هنا كحزن وجودي

باعتباره ممثلاً للاثر الرئيسي للعالم المعاش باي حال، فالشاعر لا يعتبر جهامة عالمه وقتامته امراً طبيعياً او مسلماً به، فلا يبقي له الا الحزن - الذي يتوازي مع السخرية القاتمة كما في كتابات العدميين والعبثيين -- وانما هو الاسي الذي لا يستغرق روح الشاعر الا ليفضي به الي التساؤل عن النهاية فيبدا وقت الفرح. يعبر عن هذا المعني بوضوح في قصيدة «عائد في ضفتيه»، فيقول:

"متي يا اصدقاء

يبتدي وقت القصيدة

ينتهي وقت الرثاء".

فتقوم "القصيدة"، بدور النقيض لـ "رثاء" كتلخيص دال ،ومعادل موح لعنصري "الفرح"و "الحزن"، وياتي حذف واو العطف قبل "ينتهي وقت الرثاء" ليوحي بتكرار لفظ "متي" الذي ذكر في اول الاسطر، وهو ما يدل علي الحاح الحالة الشعورية المشتاقة الي الخلاص وسيطرتها علي المعني. ولا يعني هذا يقيناً - علي نحو من الانحاء - بانتهاء وقت الحزن، فمخاطبة الاصدقاء - التي تمتد بجذورها في تقاليد الشعر العربي: "قفانبك.." .. "ملومكما يجل عن الملام.." ..آلخ - تدل في الاساس علي الاسي واختلاط الرؤية، فيستحيل القطع بنهاية هذه الحالة، بل انها تدل علي بلوغ الالم والحزن مداه في نفس الشاعر فيصل الي حافة الياس. وان كان يخفف من ذلك ان جعل للحزن "وقتاً" بما يوحي بعدم ابديته، وبانه منقض لا محالة.

ان هذه القصيدة تحديداً «عائد في ضفتيه» تطرح في بدايتها حكماً قاطعاً وحاسماً بانتهاء وقت الفرح: "انتهي وقت القصيدة" - حسب الدلالة التي استنتجناها قبل قليل - الا ان هذا القطع لا يطرح ديمومة مطلقة لهذه الحالة، بل إن الشاعر يبادر الي اتخاذ الحزن مناسبة لتفجير الاوضاع التي ادت الي سيطرته(الحزن) علي الاشياء، فيقول بعد ذلك مباشرة:

"افرغي النيل من المجري ولمي ضفتيه،
ربمـــا يغفـــو قليـــلاً .. ربمـــا ..
اهفـــــــــو اليــــــــه
ربما يفـــرغ بعــــض الحـــــزن
او يهتـــــز فــــــرع الذاكـــــــرة
مغـــــــــــــذرة..
ربما تصحو علي طعم المراثي القاهـــــر" .

ان الخطـاب هنـا يتوجـه الي الوطـن الـذي لم يذكـره (مصر) فيبدو حاضراً في المعني رغم غيـابه اللفظي، وهو ما يقوي احساسنا بعاطفة الانتماء اللانهـائي، الذي ينازعه طعم الاسـي المغلـف لجو القصيدة والديوان. واذا عرفنا ان هذه القصـيدة قد كتبت كمرثية لصـلاح عـبد الصبـور، فان هذا الاسي ياخذ طابعـاً اكثر كثـافة وشمولاً، من ناحية كونه عنصراً مسيطراً علي شعر صـلاح عبد الصبور، الي جانب تولده الفاجع نتيجة لموته، الا ان طلب الشاعر "افـرغي النيل ولمي ضفتيه" لا يعنـي انتهاء معنـي الحياة واستمراريتها عنده

(علـي مـا يمثلـه النيل من معنـي الحيـاة كمـا سيـلي)، بـل ان هذا يرتبـط باحتمـال ان "يغفـو قليلاً" اي صلاح عبد الصبور بما يعني ان استمرار جريـان النيل هو استـمرار للقـلق والحـزن بما لا يجعل المتوفي قادراً علي الاسترخاء دلالة علي تفاقم الاحساس بالحالة، ثم يقرن ذلك بعبارة "ربما اهفـو اليـه" فـيتكشـف المعـني اكثـر بان يكـون جريان النـيل قد اصبح شاغلاً ومستغرقاً بما يؤديـه من جريـان للآلام والاحـزان.. عن كل ما عداه، ثم ياتي السطران: "ربما يفـرغ بعـض الحزن/ او يهـتـز فـرع الذاكـرة"، انهـا اذن مـحـاولة للفكاك من اسـر الحالـة وصـولاً الي التقـاط الانفـاس وامتـلاك القـدرة عـلي تامـل الاشياء، ثم يتواصـل التصـاعد بطـرح احتمـال ان "تصحـو علي طعم المراثي القاهرة" فنجـد انفسـنا امام الـسبب المباشـر للوضـع الذي يؤرق الشـاعرين الحي والميت، ألا وهـو لامبـالاة وسلبيـة البشـر، حيث تقف تلك الصورة "تصحو علي طعم المراثـي القاهـرة"، علـي الطرف النقيض امام صورة جريان النيل كنهر للاحزان، كسبـب ونتيـجـة تربط بينهـما علاقـة مباشـرة، يعمـق من معنـاها سكونية الاولي وحركية الثانية.

وهكـذا تتـراكم احتمـالات جمـة لما يمكـن ان ينجـم عن ايقاف جريان النيل - جريـــان الاحـــزان في استمـــراريتـــها وضخامتـــها وضجيجها الذي يملا كل الارجـاء في الوطــن. واذ يسبـق الاحتمـال الاخير كلمة "معذرة" فان الشـاعر بذلك يكـون مدركاً انه قد اغرق في تصوراته الي حد يمكن ان يكون مهيناً، ولكـن يبقـي هذا الاحتـمال قمـة الكـثافة الشعـرية وزبدتها. فاذا تاملـنا عبارة "ربما يغفـو قلـيلاً"، الي جانـب عـبارة "ربما تصحو علي طعم المراثـي القـاهرة"

سنجد ان راحه الشاعر العاشق لبلاده، المعذب لاجلها (صلاح عبد الصبور) مقترنه باستيقاظ القاهرة اي بتغيير اوضاعها الي وضعية اليق بها وبمحبيها. ان هذا التضاد يقوم - علي صعيد القصيدة ككل - بدور المفجر الشعوري والمعنوي، البالغ التاثير، للمحتوي الدلالي للقصيدة. ويصبح تساؤل الشاعر في نهايتها:

"متي يا اصدقاء

يبتدي وقت القصيدة.

ينتهي وقت الرثاء".

مشروعاً تماماً - هكذا في تعلق بين الياس والرجاء، بين الغربة والانتماء.

وليس ادل علي هذه الحالة المراوحة المشدودة الطرفين الي هذه النقائض من قصيدة "وطن يدخلني"، حيث يبدو العنوان - في ذاته - حاسماً في طرح جوهر العلاقة بين الشاعر ووطنه، فيصبح التجريد لـ "وطن" موحياً بغربة الشاعر الدائمة ولوعته، بينما يؤدي فعل المضارعة "يدخلني" الي الاحساس براهنية واستمرارية فعل الانتماء، وهو ليس مجرد انتماء، انه احتضان واحتواء للوطن، وعشق وتماه فيه، فنجد انفسنا امام صورة بالغة الغني - علي اختزالها - والدلالة علي الحالة الشعورية المكتنفة لعالم القصيدة والديوان. لكن الجديد هنا ان الشاعر يضعنا في مواجهة مباشرة مع وضعية

الفساد المولد للغربة، ثم ينقلنا بعد ذلك الي وضعية اخري تضج بالاحتجاج والثورة، فيتولد الانتماء والبهجة.

تبدا القصيدة بمقدمة صورية تحدد قيمة العلاقة العاطفية التي تربط الشاعر بالوطن، وتجعل غضبة، وان بدا منطقياً الا انه ليس في حجم حبه وغيرته:

"لا أسمي زهرة اللوتس سيفاً

لا يكون الاسم في حجم الولادة".

ان زهرة اللوتس - بكل ما تعنيه من دلالات رقيقة (فهي زهرة) فضلاً عن انها موتيفة فرعونية اصيلة تستخدم كوحدة زخرفية جمالية - ترمز هنا الي عاطفة الشاعر تجاه الوطن، فأضفت علي المرموز اليه قدماً (بكسر القاف) وعراقة وعبقاً خاصاً. وعلي الرغم من استخدامه حرف النفي "لا" قبل الفعل "اسمي" الا ان زهرة اللوتس - رغم ذلك - يمكن ان تكون "سيفاً" اي عنصر احتجاج وغضب عنيفين، يؤكد ذلك قوله في السطر التالي. "لا يكون الاسم" اي انه قد سماها بالفعل، كل ما في الامر ان دلالاتها اكبر بكثير من مجرد ان تكون كذلك، "فلا يكون الاسم في حجم الولاد" اي لا تكون الدلالة الاستخدامية المباشرة شاملة للكينونة الكلية للشيئ ذي المعاني المجاوزة. وهكذا يلخص الشاعر كل الدلالات التي سعينا لاستخلاصها طوال الصفحات السابقة بضربة واحدة، فالحب يمكن ان يكون عامل غضب وثورة وان كان ليس متطابقاً معها فهو اكبر من ذلك واشمل، وان كان الغضب والثورة يمكن ان يصيرا احد تجلياته في ظروف محددة. ولذلك فان الشاعر يعلن بعد ذلك

مباشرة انه قادم لينشد اناشيده التي ما هي الا زهور الخصب التي ستلقح وطنه فيزدان ويزدهي:

"انتظرني ..

المواعيد كثيرة

واناشيدي طلع

- في شطوط النيل -

وشم وقلادة"

فيدل فعل الامر "انتظرني" - والمخاطب هو الوطن - علي ان الشاعر قد عقد العزم اخيراً علي ان يبادر بالفعل وان يتخلي عن صيغ المفعولية، وان يتحول من النبوءة الي النبوة، فيصبح بطل هذه المرحلة "ورجلها" - يدل علي ذلك قوله "اناشيدي طلع" - ولكنه قبل ان يتم هذا يدخلنا في تفاصيل ذلك التحول واطراف الصراع فيه، بينما هو بينهما ضائع مضيع لاشئ يمتلك ولا حتي وجوداً انسانياً ذا قيمة:

"صوتان :

صوت يصير فطيرة الغضب المسيطر

(شوكة برية تهتز في رحم المجاعة

وردتان)

صوت يخاتل في دهاليز الكهانة".

ان الصوت الاول هو ذلك الذي يؤجج الفتنة والفوضي، فهو "فطيرة الغضب" اي غذاؤه قوته، ومن الواضح ان هذا الصوت قد آتي اكله، فلم يورث الا الجوع والبؤس، فها هو قد صار "شوكة برية تهتز في رحم المجاعة"، وتشبية المجاعة بالرحم الخالي دلالة علي العقم والخواء الذي لا يحتضن الا الاشواك. ان صورة اهتزاز الشوكة في الرحم - علي غرابتها - بالغة القوة، فهذه الشوكة برية اي حادة وصلبة وجلفة، وتهتز في الرحم الذي هو داخل الداخل وذلك الوعاء الحميم الرخو الحساس. وبذلك تجمع هذه الصورة عنصرين متنافرين اقصي ما يكون التنافر، ولذلك فهي دالة ومؤثرة ابلغ ما يكون التاثير في ايحائها بالالم والوحشي اللاانساني الذي يمكن ان ينجم عن ذلك. الا ان المفارقة تبلغ قمتها حينما تزهر هذه الشوكة وردتين!! فاي ورد هذا؟ انها الشوكة تفرخ اشواكاً، وهو الالم يتناسل ألماً. ومن المهم ملاحظة ان هذه الرؤية تاتي كمونولوج داخلي (بين قوسين) اي خارج نطاق التناول الواعي للحالة. انها تداع علي المستوي العام، فنحصل بذلك علي مستويين للرؤية، مستوي واع تقريري.. رغم شاعريته - وآخر طليق صريح، غير هياب من تصوير الحالة بنفاذ لانه ببساطة مستوي سري خاص بالذات الشاعرة. ان هذا الصوت الفطيرة التي تغذي الفتنة والغضب، يزيد العقم ألماً وجوعاً فيصير شوكة في رحم المجاعة، وهذا امر منطقي تماماً، فاذا جردنا كلمتي "فطيرة" و "مجاعة" لحصلنا علي علاقة تناقض رغم التناسب، اما اذا جردنا كلمتي "شوكة" و "رحم" فاننا نحصل علي علاقة تنافر بالغة، وبين هاتين العلاقتين تفعل المفارقة فعلها وتؤتي اثرها النافذ.

اما الصوت الآخر فانه لا يختلف كثير، وان كان ياتي علي تنويعة مختلفة نسبياً، انه صوت انتهازي مراوغ "يخاتل في دهاليز الكهانة"، فهو يتسلح ويتمنطق بما يبدو مقدساً، بينما هذه القداسة ذاتها آثمة غير حقيقة، يدل علي ذلك ايجاء صورة "الدهليز" بظلال المؤمرات والصفقات المشبوهة، فضلاً عن ان مفهوم الكهانة يشي بكثير من الادعاء والدجل، ولذلك فان هذا المخاتل في دهاليز الكهانة انما يرتكب اثماً فوق آثم.

تلك هي عناصر الصورة التي تحيط بالضمير الشاعر، فأين هو من كل هذا، وما مدي فاعليته في هذا الوضع الميئس؟ انه - حتي الآن - مطلق التشيؤ واللاكيان، خلا وفاضه من كل ما هو جميل ومؤنس، ياتي هذا في مونولوجه اليائس المستوحش الذي يرد كرد فعل لاستعراض التواجدات الاخري:

"(اي صـــوت انـــت!؟
ضيعت القونغل من يديـــك
وشي بثوبك، والطحالب افرختك
والليل يعرف خطوك - الجـدري
مـــا اسمـــك؟!
ضيعتك جهامة الميـــدان)".

يلتفت الشاعر هنا الي ذاته مخاطباً اياها بالضمير الثاني في انفصال تام واغتراب عنها، وياتي متسقاً ومتوازياً مع انفصاله واعترابه عن الواقع الذي يحوي

كل هذه القتامة، فتنخلع مرارة رؤيته تلك علي ذاته التي يراها نكرة مشلولة، وتاتي هذه الرؤية مترتبة علي مايبدو خطيئة ارتكبها الشاعر فيما عبر عنه باضاعة القرنفل، هل كان هذا الشئ الجميل الشكل والرائحة هو براءته، ايجابيته التي تخلي عنها؟ ان القصيدة لا تفصح، ولكن من حقنا ان نتخيل ذلك، مما يعطي الشاعر المبرر لجلد ذاته، فهو قد تشيأ ولم يعد ذاتا آدمية: "وشي بشويك"، وهو كائن طحلبي رخو لافاعلية له ولا كينونة "افرختك الطحالب"، وهو لذلك وضيع الي الحد الذي يجعله كائناً حشرياً ليلياً، يسير ببطء وحذر، فيترك آثاراً نمشية علي التربة تشبه الجدري: "الليل يعرف خطوك - الجدري". ماذا يمكن ان يكون بعد كل هذا؟ يعبر عن ذلك السؤال المفاجئ "ما اسمك؟!" ولا اجابة سوي انه قد اصبح نكرة تقارب العدم، فقد ضاع في "جهامة الميدان" في زحام القبح والقسوة فصار بغير ذي وجود. هذا هو اغتراب الذات الشاعرة باجلي معانيه... ان خلاصة هذه الوضيعة، كمحصلة لها او كمسبب، هي ان يصبح الوطن اغنية حبيسة القلب وانشودة مقتولة داخل الروح لا حياة لها خارجها، وتصبح الاحزان هي الغذاء الوحيد الذي يقتات عليه انسان القصيدة:

"وهناك صوت:
وطن واغنية
في القلب
وطن.. وانشودة
في الروح موءودة!
من يقتسمني كعكة الاحزان؟".

هكذا تكتمل الدائرة بخروج هذا الصوت الجديد الذي يلخص ما آل اليه استعراض الصوتين السابقين، وقد يبدو هذا الصوت منفصلاً نتيجة استخدام واو العطف في "وهناك صوت". ولكنه، كما يتضح من السياق، صوت الاصوات، او جماعها وهو "الناراتور" الذي نقابله في الدراما الاغريقية فيخبرنا بنتيجة الحدث التي لا تتحدد امامنا. لقد صار الوطن منفياً وذكراً محرماً، كثف من هذا الاحساس استخدام تكنيك التوازي بين "اغنية" و "انشودة" و "مسبية" و "موءودة" - وهو ما يذكرنا ببعض قصائد امل دنقل - في تصاعد يزيد من الاحساس بالحالة الشعورية ويكثفها، فالوطن يبقي هو "الوطن" لكن الاغنية علي قصرها وتعبيريتها تصبح "انشودة" في طولها وحماسيتها وعلو جرسها، كما ان "السبي" يصير "واداً" بينما يتسع القلب ليصبح كامل الروح، لذلك ياتي التساؤل الاخير "من يقتسمني كعكة الاحزان؟" وقد بلغت الحالة قمة فاجعة ومحزنة حقاً.. غير ان الاجابة علي هذا التساؤل تاتي بمثابة انقلاب هائل، ينقل القصيدة والمتلقي معاً الي عالم آخر، مختلف كل الاختلاف، عالم من التفجر المحتج، بل الثورة، مما يفضي الي نتيجة اخري جديدة:

"عينـــان ..
احداهـما انسكبـت ..
(اشعلتيني بالنهر والمطرة
ورميتيني بتميمة البركان)
احداهمـــا ..
(... ... ...)".

عينا من هاتان اللتان اقتسمتا مع الشاعر "كعكعة الاحزان"؟ ان القصيدة لا تفصح عن ذلك، ولكن هذا لا يضيف كثيراً، فقد يكونان عينا الشاعر وقد هالهما مراي كل هذا الظلام، وقد يكونان عينا حبيبته، ربما كانتا عينا الوطن، المهم ان الشاعر قد وجد اخيراً من يتعاطف معه، واي تعاطف، لقد طفرت الدموع الحارة - "انسكبت" - من احداهما فخلقت منه كياناً آخر تماماً، ومن التشيؤ والانعزال والضعة الي الاشتعال والتفجر والوجود الفاعل، يتضح هذا من المونولوج الذي يعود الي استخدامه مراعياً علاقة التجانس بين مكونات الصورة، فهذه العين التي "انسكبت" - بالدموع - مقتسمة معه "الاحزان"، قد اصبح دمعها نهراً ومطراً.

ولعل هذا التعبير البالغ عن الحزن هو الذي ادي الي الانتقال من الرخاوة الطحلبية الي "الاشتعال". ولعلنا نلاحظ التضاد بين "اشعلتيني" وهو فعل ناري، وبين "النهر والمطرة" وهما من مكونات الماء، مما يضفي بدلالات سحرية اخاذة تبرز هذا الانقلاب الهائل في نفس الشاعر، يعمق من ذلك استخدامه للفظ "تميمة" في: "ورميتيني بتميمة البركان"، ولعلنا نلاحظ ايضاً العلاقة بين فعل "الاشتعال" واسم "البركان"، وكأن الفعل "رميتيني" ليس مختلفاً في المعني الجوهري عن "اشعلتيني" والمهم هو وحدة الدلالة المتمثلة في حركية الصورة الموحية بمعني التفجر والانطلاق الهادر الذي يبدو في فعلي الانسكاب والاشتعال وحركة الجريان التي يوحي بها "النهر"، وحركة الانهمار التي تدل عليها "المطرة". هذا الي جانب معني

التفجر الحقيقي الذي يوحي به "البركان". فنبدو وكاننا نسمع اصوات هذه الحركات فيزيد الاثر الشعوري.

اما العين الاخري فقد قامت بفعل يستبقيه الشاعر سراً خاصاً لا يبوح به، وهو ما عبر عنه بالنقط في السطر الاخير، ولكننا لا نستطيع ان نتخيل الا فعلاً مشابهاً، وبالتالي يكون الاختزال منطقياً.

هكذا يصبح الحزن وسيلة للتطهر والانتفاض، ووسيلة للوجود والتعين - وربما اكون قد عبرت عن هذا المعني قبل ذلك - الا ان الشاعر ينتقل بعد ذلك الي الفعل المباشر فتتدفق الاسطر وتزيد قوتها وتقصر جملها، ويصبح التحقق والثقة المتزايدة بالنفس جوهر معانيها:

"وازيت بين النار والجمرة

النهـــــر يعرفنــــــي

سعـــــف الهجـــــاء

وسيمفونيـة الثـــــورة".

حيث ربما يقوم الفعل "وازيت" بمعني استبقيت، فيصبح المعني استبقيت النار مشتعلة والجمرة متقدة فتصبح الموازاة بذلك ممكنة ومعقولة (وان كان هذا لا يخفي ما في التركيب من غموض). الا ان التحقق هنا ياخذ مداه حينما يصرح الشاعر بان النهر يعرفه (وهو هنا رمز الحركة والتحول وسيلي الحديث بالتفصيل عن النهر كعنصر

دلالي في قصائد الديوان) وقد اصبح شعره حاداً هجومياً مثل تدبب اطراف سعف النخيل، وقد اصبحت موسيقاه هادرة وثائرة في رصانة وعذوبة كما يتضح من اضافه "سعف" الي "الهجاء" و "سيمفونية" الي "الثورة"، الي ان نصل الي محصلة موازية للمحصلة السابقة، ولكن كنقيض لها وبديل، لقد كانت المحصلة السابقة هي نفي الوطن واستلابه، لكن هنا نحصل علي نحو متسق - علي العبد والتحرر وتحقق الانتماء الفعلي للوطن:

"وهناك عيـــد:
وطن.. واغنيـــة
في القلب عفويـة
وطن.. وانشـودة
في الروح مشدودة"٠

وهكذا تكتمل اطراف الدائرة تبلغ غايتها من الاغتراب الي الانتماء والتحقق، ولكن رغم ذلك - مثل باقي قصائده - يظل الشاعر منقسماً غير مصدق لما تم٠

"وقراتني في طينة الغيطان
ضـــــــــــــــدان:
.. .. ..
.. .. ..
فباي ارض في البلاد تكذبان"٠

وكأن كل ما تم لم يكن الا مجرد حلم، وكأن الدورة توشك ان تبدا من جديد، غير انه يستغرب هو ذاته من ذلك قائلاً، فيم تكذب وتشك؟ وكانه يخاطب نفسه مستوحياً الآية القرآنية التي تدفع نحو اليقين: ﴿ فباي آلاء ربكما تكذبان ﴾، ولعل هذا يؤكد ما ذهبنا اليه في مقدمة هذه الورقة من ان الجوهر الرئيسي المحرك لعاطفة الشاعر في هذا الديوان هو احتدام الصراع بين الاغتراب والانتماء لهذا الوطن. غير انه في هذه القصيدة المحكمة قد قدم تجربة مثيرة لعملية التحول الفكري والشعوري التي يمكن ان تتم في هذا الاطار.

نلاحظ هذا الاحكام في التوازي السيمتري الذي يكتنف بنية القصيدة فيحولها الي وحدات جمالية متجاورة ومتراكبة، مما ساعد في تكثيف الدلالة وابراز عملية التحول. نلاحظ ذلك في التقابل بين "صوتان" و "عينان"، ثم التقابل بين "وهناك صوت: وطن واغنية/ في القلب مسبية.." الخ. وبين "وهناك عيد: وطن واغنية/ في القلب عفوية.." الخ. وكما تبدا القصيدة بالتعبير عن شمولية الانتماء وتجاوزه لعنصر الغضب الذي يمكن ان ينتج عنه، تنتهي بالتعبير عن الانتماء الشاك غير القادر علي الامساك بيقين التجربة. مما يفاقم من الاحساس "بالحزن" ولا ينفيه، فيظل عنصراً دائم الوجود والحضور حتي وان كان غائباً، حيث نستطيع ان نراه مكرراً في كثير من قصائد الديوان، ففي قصيدة "ايها النهر توقف" نقرا:

"ذبحتني نظرة الشــرطــي
كانت فــي يـــدي .. وردة
في يدي الاخري بكائيــــة".

ويقول في قصيدة "الفرسان والجنيم الاخضر":
"يا دموع الحـــــب
يادنيا بقلبــــــــي
تعشب الريح بصدري
تعشب الريح الحزينة!"

ويمكن ذكر نماذج اخري، الا انه قد بات واضحاً طغيان هذه الرؤية علي قصائد المجموعة بصورة تكاد تكون شاملة.

٢

والي جانب عنصر "الحزن" يحتل النهر حيزاً بالغ الاهمية في الطرح الشعري في ديوان الحوتي، سواء من ناحية عدد المرات التي ذكر فيها، او من حيث غني الدلالات التي حمل بها. وبداية يهمنا تحديد الدلالة العامة والمجردة التي يطرحها "النهر" في اطار الرؤية التي رشحناها كبنية مركزية للديوان "جدل الغربة والانتماء". ففي الوقت الذي تتراءي فيه الدلالات السكونية البائسة اللي يشي بها عنوان الديوان

"الانتظار .." مما خلق مسوغاً لطرح الحزن كاحد العناصر الدلالية الرئيسية المتولدة من وضعية الواقع التعسة - في هذا الوقت يبرز عنصر "النهر" ليعطي دلالات حركية توحي بالتغير والتحول، ومن ثم لا تؤيد الحالة الاولي فتتفجر "الجدلية" علي هذا النحو. كما انه اذا كان "الحزن" - كعنصر دلالي - يوحي بالوحشة والاغتراب، فان "النهر" - كرمز للخصب والنماء، ومن ثم التجرد والحياة، فضلاً عن كونه معلماً اساسياً - بل يعتبر ملخصاً - للوطن، ياتي ليؤكد مشاعر الامل والانتماء. ولهذا ياتي "النهر" حاملاً لخاصية "ايقونية" تطرح دلالاتها بمجرد الذكر (٣). فهو ياتي في اكثر من قصيدة كرمز للعراقة والقدم، كما ياتي مشخصاً وذاتاً فاعلة اكتسبت بفعل عراقتها وقدمها بعداً اسطورياً ودينياً كمخلص وهادٍ. فنقرا في "ثلاثة اصحاب والحزن":

"وتملكتني رعشة النهر البدائي، اصطفاني

ثم زملني.. وقال اسمك؟؟ انا؟!".

حيث يبدو تضمين الحالة الشعورية التي تثيرها قصة "الوحي"، وتصبح "رعشة النهر البدائي" متقابلة مع الرعشة التي انتابت النبي محمد (ص). عند رؤيته لجبريل عليه السلام، كما يصبح الفعل :اصطفاني" دالاً علي علي علوية "النهر" واسطوريته، وهو ما يدل عليه ايضاً صفه "البدائي" اي القديم والازلي، وهذا هو هو المعني الاعمق من حيث المستوي الدلالي، ويستمد هذا التشخيص مشروعيته من ان النهر كان الهاً معبوداً عند المصريين القدماء، وعلي هذا يصبح موقع الشاعر من "النهر" متوازياً مع موقع النبي الذي يُكلف برسالة

مقدسة، هذه الرسالة هي التي ستخرج الذات الشاعرة المغتربة الي براح الفعل والخلاص. ويبدو هذا النهر "البدائي" - رغم ما توحي به الصفة من وحشية علي المستوي الظاهري - حانياً ورحيماً ومشجعاً، كما في دلالة الفعل "زمّلني" وكما في قوله:

"والنهر غطاني وشكلني وغطاني ..

وطهرني وغطاني، وكلمني كلام البرتقال".

حيث يتضح من تكرار الفعل "غطاني" الحاح الشعورية التي توضح طبيعة العلاقة بين الشاعر والنهر، فالشاعر الماخوذ غير قادر علي استيعاب اللحظة - ولنراجع في الاسطر السابقة الاجابة التي جاءت علي هيئة سؤال غير مصدق "انا ؟!"، وهو ما يتضح اكثر ما يتضح في ان "تملكتني الرعشة.."، وهكذا في الافعال "شكلني" و "طهرني".. آلخ مما يوضح ان النهر هو عنصر الجذب، وهو قطب الحركة الرئيسي في هذه الصورة، وهو قطب الحركة بصفة عامة في قصائد الديوان، وهو الي جانب ذلك محور الحركة وهدفها، فهو الوطن في الحقيقة. يتضح هذا بصورة اكثر افصاحاً في قصيدة "يبدا الاعتراف"، حيث يبرز النهر كهوية الشاعر ووطنه والمه في نفس الوقت حين يقول:

"ان الدماء لها هوية

والنيل اقرب من دمي".

ولكن هذا النهر - الوطن ياخذ صفات اقل بهجة في مواضع اخري، وذلك عندما يدير ظهره للراحلين والقادمين غاضباً من تجاهلهم جرحه وهو "المثقل بالرحيل" المتعب بآلام التحول. نقرا في قصيدة "الجرح".

"هل انت غاضب؟

ليس معي غير وقت قليل

.. .. ..

وقبل اكتمال التواصل

يقفز في ضفتيه ويمضي!".

فالمضي والتحول هي الصفة الاساسية، وهو ما يخلق احساساً بالحركة والفاعلية، وان كانت الحركة هنا ازوراراً عن الخلق وغضباً منهم، ولكن هذا الموقف ليس نهائياً، فيوماً ما سياتونه تائبين:

"ويومـــــــاً ..

يعلمهم النيل اسماءه"..

فيعود انتماؤهم اليه واحتضانه اياهم، حيث يؤدي تشخيص النهر هنا الي اسباغ التحقق العاطفي والشعوري علي رؤية الشاعر كمضمون مجاوز للغة المنطقية غير الشعرية. وقد تعرضنا قبل ذلك لكيف ان النهر - الايقونة قد تحول الي نهر للاحزان لا يكف عن الجريان في قصيدة "عائد في ضفتيه"، الا اننا نستطيع ان

نحصل علي اعلي تكثيف ممكن للاثر الدلالي "للنهر".. كممثل ايقوني للوطن - في قصيدة «النيل لي».

"فتاكيداً للرؤية التي تنتظم المرامي الشعرية والفنية في قصائد الديوان - "جدل الغربة والانتماء" واتساقاً معها، فان الشاعر يطرح في عنوان قصيدته جملة تقريرية تفيد النفي الي جانب ما تفيده من ايجاب، وتفيد التنازع الي جانب ما تفيده من اقرار: "النيل لي"، وكان احداً ينازعه هذا الادعاء بالملكية، فالعنوان يطرح جملة محتويات صراعية سوف تفصح عن نفسها داخل القصيدة، التي تطرح مقدار غربة الشاعر عن وطنه ومقدار عشقه هذا الوطن الي جانب ذلك، فيبرز الحزن مدخلاً اساسياً اليه الي جانب مداخل اخري هي مشاهد من ذكريات الطفولة التي لا يمكن تكذيبها او نفيها من ذات الشاعر، ومن ثم يصبح غضب النهر منه مدعاة للالم والحزن كمفتتح، وتصبح محاولة الشاعر تاكيد انتمائه بكل الوسائل مسالة ضرورية لايجاد صيغة تواؤم جديدة:

"النيـــــل لـــــــي ..
والنائحات علي سواحله ابتداء تداخلي
ولــــــي ابتــــداء آخــــــر".

وذكر النائحات كمفرد اسطوري فرعوني واغريقي يشي بجو الماساة التي تغلف رؤية العالم، وهذه الماساوية تحديداً هي المدخل الي شرايين الوطن - فالدخول هنا ليس مجرد انتقال مكاني، ولكنه تماه وذوبان، وذا كان المدخل الاول اغترابياً وهو الروح

الماسوية التي تجمعهما (الشاعر والنهر)، فان المدخل - الابتداء التداخلي - الآخر، يبدو منتمياً بصورة حميمة:

"الصبية .. الشطآن/ بعض من طفولتي البعيدة"، فتبدو العلاقة قديمة وتلقائية وبريئة، ولذلك تبدو حالة النهر تجاه الشاعر مدعاة للدهشة والاستغراب:

"والنيل يطبق شفته .. ويخجل

والنيل يمسك ذيله ويفر مني!!

وانـــــــا الكليـــــم ..".

حيث تنبع المفارقة من كـــون الشـــاعر عاشـــقاً وملهـــماً مـــن قبل النهر "وانا الكليم" - بما يوحي بقدم العلاقة بينهما وهو كذلك ما يذكرنا بمعجزة موسي حين تراءي له الله وكلمه - بينما النهر يتباعد عن الشاعر متجاهلاً هذا التراث، ولم يعد يسمح بان يكشف نفسه "يطبق شفتيه .. ويخجل" امام الشاعر، الآن يخجل، فاذا به يطبق شفتيه مخفياً اعضاءه، في صورة حسية بارعة جسدت طبيعة العلاقة وتحولاتها بينهما ويصبح باقـــي القصـيدة مناجـاة ومعـاتبة وتـذكـر لايـام العـلاقة الـصافية بينـــهما. في محـــاولة لاستـــعادة رضـــا النهـــر فهـــو لكـــل ذلك الاحق بـــه. ولكـــن تبـــقي قضيـــة الشاعر دون حسم فهو مغترب يسعي للانتماء للوطن - النهر.

٣

والـي جانـب عنـصري "الحـزن" و "النهـر" تاتـي الشمـس كعنصر دلالي وكمـوتيفة موحية بالدفء والخيـر والتـوهج الـذي يمكـن ان يصير اليه فـعل "الحـزن" بعـد تحولات العـلاقـة مـع "النهـر"، ولعلنا نلاحظ الفاعلية الدلاليـة للشمـس حـين تتبـوا مكـان الصـدارة فـي عنـوان الديوان، وحين تاتـي العـبارة التقـديمية الـتي سبقـت الاشـارة اليـها في بدايـة هذه الورقـة كرمـز مـوح بالـدفء والحيـاة والانعـتاق، كما ان الشاعر يجعل اظلام الواقع وتعمـق بؤسـه ناتجـاً عـن رحيل الشمس كعنصر نقيض في الدلالة علي سيطـرة اللصـوص في قصـيدة "ثلاثـة اصحـاب والحزن" وقد سبق ان ناقشنا هذا المضمون، الذي يتكرر في قصيدة "انها الدلتا تزفك .. فانتظر"، حين يقول مخاطباً نجيب سرور:

"ان شمسك هاجرت

والنيل غير النيل"٠

فتكـون هجـرة الشمـس مقتـرنة بتحـول النـيل كوظـيفة تعبيرية توحي بتحـول الواقـع الي وضـعه الاسوا، ولهـذا فالشمس هي تميمة الحياة والازدهـار، وهذا المعـني قريب مما جاء في قصيدة "الجرح"، حيث يصبح النهر طارحاً للشمس والطمي معاً، فتصبح الشمس قرين الطمي في ايحائها بالخير والانبعاث الجديد:

"وكان - تباركت الشمس والطمي - كانت بشائره
فـــي العـــروق خطـــي .. والدليـــل
فمـــاذا تغيـــر .. ؟!"٠

وغير ذلك في كثير من القصائد، حيث نقابل صوراً جزئية سريعة مثل "الشمس تبكي"، "وصديقي كان شمساً مطفأة" و "اودعته الشمس قلباً شاعراً".. الخ٠ وفي كل هذه الصور تبرز الشمس قرينا للتحرر والخير، وعنصراً اساسياً في توليد دلالات الانتماء ونفي الغربة، ومكوناً رئيسياً من مكونات الحياة المليئة بالحرية والاستواء٠ وهي - على هذا الاساس - تقف نقيضاً لعنصر الحزن ومتجاوبة مع عنصر النهر، لتصل بالتجربة الشعورية الي نهاية دالة تشكل القيمة المضمونية للمجموعة٠

تبرز هذه الوظيفة الدلالية باكبر وضوح ممكن في قصيدة "الانتظار علي مائدة الشمس"٠ حيث ينقسم الشاعر علي ذاته، حالماً غير قادر علي انجاز حلمه، مؤمناً بالثورة والتغيير بينما يملا الخوف جنبات نفسه، فلا يجد من خيار امامه سوي ان ينظر اشراق الشمس الدامي، نذيراً بالخلاص٠ حيث تمر جدلية الغربة والانتماء هنا بتجربة جديدة، حين يواجه الشاعر نفسه مختبراً قدرتها علي الفعل، ولذلك تنقسم القصيدة الي قسمين: الاول، بعنوان "شطحات الشمس" اما الآخر فهو "مشاحنات ليلية"، ولعله يبدو

واضـحاً ما يرمـي اليـه هذا التقسـيم من توق وتردد، من ايمان وشك فتتمثل امامنا تلك الثنائيـة التي تمثل جوهر وصلب الرؤية الشعرية للعالم في هذه المجموعة. ويبدو ذلك واضحاً في التوازي والتضاد بين "شطحات" و "مشاحنات"، وبين "الشمس" و "الليلية"، في الشطحات يبدو اليقين الصوفي، والوجد الملتاع الذي يحرق الشاعر بنار الشوق:

"تحملني عند الاشراق الدامي
حتى لحظات العشق المحـــروق
باسطة ظلي في حضـــن الارض
عناقـــــــاً مغتربـــــــــاً!
ناشرة لهفي فوق الارجاء الممنوعة
مـــــــــوالاً مكتئبـــــــاً".

ان الضمير في "تحملني يعود الي "الشطحات"، فاللعبة الآن هي لعبة الخيال والتامل، ولكن ذلك لا يمضي دون ثمن فهو يفاقم من عذابات الشاعر وآلامه، خاصة ان هذه الشطحات تبدا عند لحظات النصاعة والبكارة الدامية التي تمثلها الشمس عند الاشراق، فتكون النتيجة هي الوصول الي "العشق المحروق". يؤكد هذا الفهم التجانس الذي يبدو واضحاً بين "الاشراق" ذي الدلالات الصوفية الي جانب دلالته المادية - وبين "العشق" الذي يعطي دلالة صوفية صريحة، وكذلك بين "الدامي" - من كثرة التوهج وبكارة الاشتغال - وبين "المحروق"، فاذا بنا امام سبب ونتيجة يقفان مباشرة وجهاً لوجه، وبهذا يتم تلخيص التجربة برمتها، ويصبح ما يلي ذلك نوعاً من

التفاصيل لتاكيد المعني والاثر الشعوري. ان هذا التامل المستلهم للشمس يمثل بوابة الشاعر التي يدلف منها الي احتضان عالمه الذي مُنع (بضم الميم) عنه، ولان هذا الاحتضان يتم في الخيال فانه ياخذ هنا صورة "الظل" الذي ينبسط في حضن الارض، في تجانس بين (ضوء) الشمس المستلهم وبين "الظل"، او بين السبب والنتيجة مرة اخري، حيث نجد انفسنا وكاننا امام طقس استحضار، يفاقم من الاحساس به هذه المفردات الصوفية التي تاخذ طابعاً ايقونياً مشحوناً بالمعاني والصور. من ناحية اخري تبدو كلمة "عناقاً" - في السطر الرابع من هذا الاقتباس - كانها تلخيص لصورة انبساط الظل في حضن الارض مما يعطي المعني كثافته وتدفقه الشعوري، خاصة مع استخدام صيغة اسم الفاعل "باسطة" الذي وقع حالاً فنصبح امام مستويين للصورة، احدهما حركي متدفق متمثل في فعل الانبساط، والآخر وصفي سكوني متمثل في حالة العناق، يربط بينهما التجانس المعنوي الماثل بين "حضن" و "عناق". ولان العناق حالة سكونية فان وصفه بكونه مغترباً يردنا مرة اخري الي كون القضية برمتها نوعاً من التصور والاستلهام الروحي الذي يسبب هذا الوقع الاليم لانه معايشة عن بعد، واستحضار ممتع عن التلاقي المادي الحقيقي، لذلك يشتعل الشوق وللهفة الي هذه "الارجاء الممنوعة" او الوطن البعيد غير الممكن الوصول اليه - معنوياً علي الاقل - فيتولد الانشاد الحزين "موالاً مكتئباً" كما تولد قبل ذلك "عناقاً مغترباً"، ولعلنا نلاحظ التوازي بين "باسطة و "ناشرة" وبين "ظلي" و "لهفي".. آلخ مما يؤكد الاثر الشعوري ويكشفه من خلال هذا التنويع اللفظي، فنجد انفسنا وقد تخللتنا مشاعر اللوعة الحقيقية.

بديهي ان يتولد عن هذا "العناق المغترب" - وهو كذلك لانه التقاء غير فعلي مع الواقع ومجرد انبساط الظل في "حضن الارض" - ان يتولد حمل كاذب، وان تصبح الولادة غير حقيقية، خاصة وان الايام "عاقر"، ومن ثم، يبقي شاعرنا غير قادر علي الالتحام الفعلي بالواقع، محوماً حوله، غير قادر علي الرؤية الحقة وسط الكيانات المختلطة:

"واظل علي دائرة الافق
تحملني الشمس .. تعمرني
بحنين الحمل الكـــــاذب
يملا عيني زحام الالـــــوان
وانا ابحث في غور الانهار الممتلئة عشباً وعكارة".

ان البقـــاء علي "دائـرة الافـــق" يعـــني ان هذا الوهـــم لم يـــؤد الي اي تغـيـــير في وضـــعية الشـــاعر. ومـــن ثـــم يصبـــح هـــذا البقاء في حقيقته انهياراً وترديـــاً معـــنوياً، بدليـــل استخـــدامه للفـــعل "تحمـــلني الشمـــس". ولعـــل المفارقـــة التي تكـــمن في هذا الاستـــخلاص مبعـــثها التحـــويم الخيالي الذي يمارســـه الشاعـــر نتيـــجة عـــدم القـــدرة عـــلي الالتـــحام الفعلي. ولكن الاكـــثر اهـــمية هـــنا هو بروز الشمس باعتبارها قوة حانية - ازاء سلوك الشاعر تجاه قضـــيته، وها هي تقـــوم بـــدور تحريضي يجعل الشاعر اكثر قدرة علي نفي حالتـــه الي وضـــع افـــضل، وذلـــك حين تملا عـــينيـــه بزحام الوانها دلالة الكشف والرؤيـــا رغم كونها مختلـــطة لنفـــي غربته وتحقيق الانتماء:

"يملا عيني زحام الالـــــــــوان

يتقطر في طمي الرؤيا حزماً مطموســـــة

وحقولاً ترشح طينتها المصبوغة حزناً في رئتي

ينتصب الاحمـــــــــر محمومـــــاً شرســـــاً

يـــــــــزدرد الالـــــوان جميعـــــاً.." الخ.

ويبدو امامنا زحام الالوان كزحام الخيارات التي تطرحها الشمس امامه، ولكن هذا الزحام وان افرز رؤيا معينة، الا انها رؤيا مختلطة، يتبدي ذلك في اتحاد الحقل الدلالي بين "عـيني" و "رؤيا" و "زحـام" و "حـزمـاً" اضـافـة الي الجناس الناقص بين الاخيرين، حيث تاتي "الحزم المطموسة" وصفاً مباشرة ومنطقياً لزحام الالوان، ولعل في اضـافـة "الطمي" الي "الرؤيا" ما يميز الميدان الذي يحارب من اجله الشعـار معركته الاساسية.

انه الواقع الذي حدده بعد ذلك بالحقول التي "ترشح طينتها المصبوغة حزناً" في رئة الشـاعـر، دلالة الزيف الذي يكتنفهـا والذي تشـعـه كلمـة "مـصـبـوغـة"، ومن ثم، يصبح رشحها للحزن او افرازها له امراً طبيعياً. ان هذا اللون الاحمر الذي ينهض كاختيـار وحيد يشبـه في دلالته الحق الصريح الذي يقضي بظهوره علي كل ادعاء باطل، فـيـسـتدعي الي الذاكـرة حيـة مـوسي التي ابتلعت كل الحيـات التي صنعـهـا السحرة، يدل علي ذلك قوله "يزدرد الالوان جميعاً" مما يؤيد دلالة النصوع الساحق الذي يفرضه كاختيـار اوحد. ومن هذه اللحظة تنتقل معركة الشاعر الي الصراع مع

ذاته بشان هذا الاختيار – الثورة، الذي لا بديل عنه، حيث يصبح النكوص والانهزام في هذه الحالة جريمة نكراء، تستحق العذاب القاتل الذي لاقاه "اوريست" من ربات الغضب. الفارق هو ان هذا الاختيار المعذِّب، (بتشديد الذال وكسرها) هو محصلة تجربة الشاعر وصنيعته، ولذلك يزداد وقع المفارقة، ويزداد الاحساس بالتمزق:

يخنقني عند الصبح وكل مساء

يفترش الافق المخضوب المنهزم

الــدامـــــــــــي!

يسقطني من سعف النخــــــل

عروقـــــــا وخلايـــــــا

تتوهج في نطفة ايامـــــي".

ولــعل قــوله "يفتــرش الافــق المخــضوب المنهــزم" يتــوافق مع كون اللون الاحــمر يجــلل بالفــعل الافــق خاصــة عــند المســاء، وذلك عندما يجئ هذا التقــرير بعــد قولــه "يخنقــني عنــد الصبــح وكــل مساء" وكان احمرار الافق الطــبيـعي انما هو سيــطرة الــلون الاحــمر الغاضب الذي يعذب الشاعر بتحــديه للــقيام بما لا يقــوي علــيــه، وهكذا نحصل علــي صــورة نــافذة تخصص العام وتجــعل للظــاهرة الطبيــعية دلالة خاصــة، مما يعطــينا الاحساس بسيطرة الحالة وتمكنها.

وهكذا تكتمل ماساة الشاعر فيصبح ليله "مشاحنات" ومشاجرات مع ذاته المنقسمة بين الاقدام والاحجام، ولا يبقي امامه بعد ذلك الا ان ينتظر علي "مائدة الشمس" مترقباً "جموح اشراقها الدامي"، وقد دارت القصيدة دورتها المعهودة لتنتهي من حيث بدات، ولا نخلص الابتجربة صراعية بين واقع "غربة" الشاعر ونزوعه نحو "الانتماء".

وفــي كل هــذا تلعــب الشــمس ادوراً متعددة، لكن علي تنويعة لحنية واحدة، فهي انتــساب الشاعر وموطــنه، وهــي لائمته وداعيته، وهي الام وهي المرشد والدليــل، ومن ثم فــان انقســام الشاعر ازاء دلالات لونها الغالب (الاحمر) هــو صراع ذاتي من اجل الاتساق والفاعلية واستكمال ما يمليه عليه نزوعه نحو الانتماء.

في هذا الضوء يثبت ماذهبنا اليه من بنية جدلية مركبة تكتنف الديوان وتشــكل دلالته ورؤيته للعالم، فتتجسد عناصر هذه البنية في: الحزن - الشعر، النهر - التحول والتجربة، الشمس - التحقق والفاعلية.

ولــعلنا نلاحــظ، الي جانــب التــكوين الجــدلي الذي يعبر عنه هذا التصور، الصــفة الدائرية التي تراوح فيها القصيدة، حيث ان الفاعلية التي ترمز اليها الشمــس غالبــاً ما تكون فاعلــية ناقصة او منقسمة مما يوقع مرة اخري في

الحزن، وهكذا تتواصل الدائرة، ولكن في كل دورة يضاف بُعد جديد فيحدث انتقالة شعورية جديدة.

ولعلنا من خلال هذه المحاولة قد تمكنا من تلمس الجوانب الرئيسية لعالم الشاعر المجيد احمد الحوتي في ديوانه الهام «الانتظار علي مائدة الشمس».

الهوامش

* صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة الابداع العربي - القاهرة، ١٩٨٥.

١- راجع: لوسيان جولدمان، المنهجية في علم الاجتماع الادبي، ترجمة مصطفي المسنادي، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨١، ص٣٤.

وكذلك: يون باسكادي، البنيوية التكوينية ولوسيان جولدمان، دراسة في كتاب جماعي بعنوان "وراثة البنيوية La".

Srtucturalisme Qénnetiquegoldman Collection Mediations No. 159, Paris, Denoél/ Gonthier, 1977.

ترجم نص باسكادي محمد سبيلا، ضمن مجموعة دراسات نشرت تحت عنوان "البنيوية التكوينية والنقد الادبي"، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ١٩٨٤، وقد رجعت الي صفحة ٤٦.

٢- چورج لوكاتش, Akritikai Realizmus Jelentösége ma, Budapest Szépirodalmi Könyvkiadó 1985. 15.

اهمية الواقعية النقدية اليوم (بالمجرية) بودابست، ١٩٨٥، ص ١٥.

٣- يقول د. صلاح فضل شارحاً مفهوم "الايقونية": "الايقونية خاصية جوهرية للشعر، عندما يمثل بصورته - في مستوياتها المختلفة من موسيقية وبصرية ورمزية - العالم الذي يشير اليه، وقد ابرزها بشكل مثير الناقد الالماني :وليم بسمارت" بقوله "ان الادوات الجمالية الادبية التي يتكون منها النص الشعري تفضي الي نوعية من الاشياء والمواقف الممثلة فينا لعالمه، ومن اهم هذه الادوات العناصر الصوتية من ايقاعات وقواف واوزان، والطاقة الايحائية للعبارات، والعلاقات المجازية التي تقيمها القصيدة بشكل شامل مع الواقع الخارجي، مما يولف قدراً من صلابة التمثيل الايقوني للشعر، تباعد بينه وبين الطابع المنطقي الذي يطغي علي وظيفة اللغة اللاشعرية".

د. صلاح فضل، شفرات النص، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة - باريس، ١٩٩٠، ص٢٣.

قناع الشاعر الصعلوك ولعبة التناص
في ديوان
[الرؤيا والوطن] لصلاح والي

البنية المركزية التي يقوم عليها ديوان «الرؤيا والوطن» لصلاح والي هي «الأنا المغتربة» في مواجهة واقع منهارٍ وأقول الأنا علي نحو محدود وليس الذات، حيث تبرز الأنا الشاعرة بإعتبارها كياناً دلالياً مغايراً كلية لكل ما هو محيط من بشر وكائنات، بل ومتفوقاً عليها جميعاً، بما لا يسمح له بالتوافق معها، وهو ما يؤدي إلي غربتة وإنفصاله عنها، ومن ثم تتمركز العلاقة بين «الأنا» (غير المتكررة) والآخرين، وليس بين ذات وذوات.

ويبرز (أحساس الأنا بالتميز والانفصال، بداية من العنوان الذي يطرح مفهوم الرؤيا مقترناً بالوطن. ومن البديهي ان «الرؤيا» (بالالف وليس بالتاء المربوطة) توحي بمفهوم الكشف والتجلي بالمعني الصوفي، اي القدرة علي الاستبصار ومعرفة ما كان وما سيكون، ويتاكد هذا المنحي بالبرولوج الذي يورده الشاعر في مقدمة الديوان بعنوان "استحالة" حيث يرهن استحالة ان يكون له شبيه باستحالة ان يكون لاحد رحم كرحم امه:

"من يمتلك رحماً كرحم امي فليات بي". هكذا يمنح الديوان مفتاح شفرته من اللحظة الاولي، بحيث تصبح "الرؤيا" مجسدة لمعني النبوءة والكشف اللذين يجسدان تسامي الذات ألشاعرة واستعلائها، وذلك تجاه من يقطنون الوطن

وما يمثلونه من وضعية منهارة، بائسة. ولا يعني هذا ان الشاعر منفصل عن - او مذدر - لهذا الوطن، ولكنه الحب والعشق الشديدين له ومن ثم الأسي لو ضعتيه، هذا الاسي الذي قد يفضي الي الموت او الهجرة. يقول في قصيدة «الوتر والشفع»:

"فصرخت انك يابلاد احب ارض الله لي لكن ليلك قد حلك" ص٤٩.

وهو ما يوحي بانه نادم علي عودته تلك التي انباتنا بها القصيدة في البداية، وهو ما سيؤدي في نهايتها الي الموت كعقاب له علي تفرده واختلافه واحتجاجه علي التردي الذي رمز له بالارتداد للوثنية:

"انت الذي قلب الحجارة، سفه الاصنام،

وكسر راس قائدهم معاً وصرخت هل من معترض".

واذا كانت الوثنية مرتبطة بالصحراء والبداوة الجاهلة فيصبح الموت هو ان تحتويه رمال تلك الصحراء التي زواج بينها وبين السيف اي الموت، أو هو الدلالة المشتركة بينهما بعد ان سبق كلاً منهما عبارة "فادخل الي": "فادخل الي السيف المشرع راعطه عنقا". ثم "فادخل الي جسد الرمال" ص٥٠. وهو في ذلك يطرح وضعية موازية لوضعية السيد المسيح الذي حاول ان يخلص الناس من الاثم فلاقي نفس المصير، طارحاً دلالة ايقونية ممتزجة بتناص واضح مع آيات القرآن الكريم حين يقول:

"انت اكرم ان ترى ابن البتول الم يمت يوماً

وبتنا بضع ايام عليه مدامعاً

فادخل الي جسد الرمال مضمخاً بدماء من حزنوا عليك فتلك

سنتنا هذا فرضنا شفع

وانت الوتر فينا منفرد

هكذا يصبح الانفراد والاختلاف هو الجريرة الحقيقية التي تستحق معها الانا الشاعرة هذا المصير الاليم.

هذه البنية سنجدها مطروحة في معظم قصائد الديوان وان كانت علي تنويعات مختلفة نسبياً، حيث ستتم ترجمتها عبر تقنيتين اساسيتين:

- قناع الشاعر الصعلوك، وإحياناً قناع المسيح وأخري قناع الصوفي.
- لعبة التناص مع الكتب السماوية.

حيث تترجم تلك الاقنعة معني الخروج علي الجماعة الظالمة واستشراف نهاية مروعة لها (وهو ما يبرر هذا الخروج)، غير ان الخروج هنا ليس تمرد الذين يرغبون في النجاة بانفسهمو ولكنه تمرد المحبين العاشقين، مما يوحد، من زوايا متعددة، اقنعة الثائر والنبي والصوفي. وكلهم شهداء بدعوتهم وشهداء بموتهم. وهذا الامر يعتبر مسوغاً معقولاً جداً لكي يتم التناص مع مقولات الكتب السماوية، تلك التي تمثل مرجعية ايقونية علي قدر من الثراء التاثيري من الناحية المعنوية العاطفية.

واذا كان الخروج علي الجماعة يتم من منطلق "العشق" لها والحقيقة. واذا كان الموت يتم كنتيجة تراچيدية لذلك، حيث تذكرنا بمصير بر وميثيوس وانتجون والمسيح والحلاج... الخ علي قدم المساواه، فان الديوان يستخدم عنصراً دلالياً ثالثاً الي جانب كل من "العشق" والموت، الا هو "البحر" الذي يمثل دلالة الواقع المتلاطم في حركيته وتقلبه، مائيته المحتوية علي معاني البدء والقدم، فهو الحياة بكل المعاني. ومن ثم يمر العشق ببرزخ البحر وصولاً الي الموت. انها اذا، تراچيدياً الأنا المغتربة في مواجهة الواقع المنهار الذي يؤدي حتماً الي ان يلعب الضمير الاول دور البطولة المنفردة والمطلقة.

وسوف احاول في الصفحات التالية مناقشة هذه العناصر الدلالية الثلاثة:

(العشق - البحر - الموت) في النموذج البنيوي الذي رشحته (الانا المغتربة في مواجهة الواقع المنهار) وعبر التقتنيتين المطروحتين: الاقنعة والتناص مع الكتب السماوية.

يتبدي مفهوم العشق عند صلاح والي ملتبساً بدلالات جسدانية شهوانية واضحة الي جانب دلالاته الصوفية المرتبطة بمفهوم الكشف الروحي المستبطن. وهو ما يمكن ان يشكل سبيكة أخاذة تحتل فيها الانا المتعالية مركزاً اثيراً متصدراً، مستفيداً في ذلك من تراث الصوفية، خاصة عند ابن الفارض وابن عربي حيث تصبح الرحلة الي المعني المتعالي الكلي اللدني هي نفسها الرحلة الي المتعين الارضي. مع اختلاف في البناء التصويري بما يجعله ياخذ طابعاً اسطورياً يكثف المعاني ويمنحها اطراً غير ارضية تنقلها الي مناطق من الوعي تتجاوز التقريري والسردي.

يتبدي ذلك المعني بوضوح فيقصيدة "اعتيال وردة الضوء" حيث نشاهد تلك العلاقة المشبوبة بين انا الشاعر وبين "وردة الضوء"، التي يمكن ان تمثل الحقيقة ونموذج الجمال الآخاذ في نفس الوقت، يقول:

انحني الضوء فـــي شرفـــــة الليـــــل فــــوق الجســـد

فارشاً نغماً من عبير التمزق، والبهجة النرجسية، والـ.... " ص٢٨٠

حيث تبرز الانا مرتدية قناع الصوفي الذي تمنحه عناصر الوقت فرصة الكشف والتجلي، وذلك من عبارة انحني الضوء٠ فالضوء هو الفاعل، بينما الانا هي الجسد المفعول به، وهو ما يمكن ان يعطي معني الاصطفاء والاختيار خاصة عندما يقول بعد ذلك: فقامت وصرخت: اريدك انت وجاءت فصار المدي اغنيات ص٣٣٠

واذا كان الضوء قد انحني في شرفة الليل فان المعني يتقدم نحو مفهوم الرؤيا، ذات الدلالات المتعلقة بالحلم المتجاوز لليومي والراهن، وهو ما يمنح الصورة بعداً مجازياً مضاعفاً من ناحية انحناء الضوء بما يضفي علي الضوء دلالات القوة الفاعلة الواعية، ومن ناحية ان ذلك يتم في الحلم والرؤيا٠ مما يطرح من ناحية اخري، تبريراً واتساقاً للامر برمته٠

المهم هنا ان العلاقة مع الضوء الذي سوف ياخذ شكل الوردة (الانثي) يتم علي محور الجسد، وهو ما يعمل علي نقل المعني الي مستويين متوازيين: الاول تجسيد النوراني٠ والثاني الانتقال بالجسد ودلالاته الارضية الي المعني

النوراني، وهو ما يطرح العلاقة بكاملها في اطار من التعانق الموحي. الذي يجسد الدلالة ويشخصها. وبعيداً عن تفاصيل تحقيق العلاقة مع وردة الضوء التي تنتقل ما بين احجام واقدام وشرح تفاصيل فتنة هذا الكيان الهيولي المتجسد وصولاً الي التحقق الكامل:

"فقلت الحريق ابتـــــدا

وصار الحريق بعرض المـــــدى".

الا ان هذا الامر لا يستمر هكذا فها هو الظلام يتربص بالضوء - الوردة ويحكم قبضته عليها فتكون النهاية:

فاستـدار الظـلام لـه

واحكـم قبضتـــــه

ان ت هـ ـى

الخلـــــق

ان ت هـ ـى

الضـــــوء

ان ت

هـ ـى ن ا ص ٣٦.

ان النهاية هنا هي الموت المزدوج، موت الضوء - الحلم وموت الانا الشاعرة التي خسرت فرصة الأصفاء والانفراد، وهو ما يتم التعبير عنه بالنطق البطئ لكلمة

انتهي الخلق... الضوء.... انتهينا، حيث تكتب هكذا مفرقة الاحرف وهو ما يوحي بدلالة الاحتضار والموت البطئ. وكان الانا كانت تستمد طاقة الحياة من ذلك الضوء الآخذ في الاختناق، وهو ما يذكرنا، والقصيدة كلها تذكرنا في الحقيقة، علاقة انا مشابهة تم اصطفاؤها واختيارها للتلاقح مع كائن نوراني: "هـي" فـي قصة "الجنس الثالث" التي اصبحت مسرحية بعد ذلك ليوسف ادريس. غير ان الفارق هنا ان المجاز كامل ومطلق بخلاف مسرحية يوسف ادريس التي تجسد المجاز بتجليه في اشخاص ارضيين في نهايتها.

يرتبط عنصر العشق اذن عند صلاح والي بمفهوم الفحولة الجسدية المباشرة والاصطفاء للانا يتم علي هذا الاساس، كما في قصيدة "قال كذلك" عندما يقول:

"وكان قميص قد قُدّ
فصار علي القدّ
فمزقن قميصي
فلم يمسكن عن النجوي والدمع
وصوت الالم الحلو
يقرقر بين ضلوعي
ويكسر اعظمهن" ص ٢٦.

غير انه اذا كان الشاعر هنا (في هذه القصيدة بالذات) يرتدي قناع يوسف الصدّيق متناصاً مع الايات القرآنية الا ان الدلالة تنتقل الي معني شبقي مجاني

مجرد وغير موظف وهو ما يمكن ان يهدد في راي صدق عناصره الدلالية ويحرفها عن فاعليتها التاثيرية، كما ان الولع بالجناس اللفظي ربما يجعل الصياغة الشعرية علي قدر من المحدودية والفقر الدلالي لانحصارها في الاعيب محدودة القيمة. وذلك علي غير ما يقول في قصيدة الهجير حيث يبرز العشق الجسداني ممثلاً الرغبة في الفعل والتواصل، وينتهي كما في باقي قصائد الديوان الي الغناء والغربة ان لم يكن الموت.

"واراني مقتولاً بعيداً عن بلاد حبيبتي شلواً تمزق

في مضارب هذه الاعراب لا احد ينوح" ص ٤٠.

هكذا يصبح العشق مدخلاً للماساوي التشاؤمي الذي يمثله الموت، والرابط بينهما ان كليهما يتم في اطار من المفعولية التي تحقق مفهومي الاصطفاء والاستشهاد معاً.

٢

واذا كان العشق هو المدخل الي عالم صلاح والي بملامحه الجسدية المجازية فان البحر يمثل هذا العالم ذاته، انه ميدان المعركة وساحة النزال، وهو ما يتحول فيما بعد الي ساحة الهزيمة، فهو الي جانب انه يحيل الي معني الاضطرام فهو يحيل كذلك الي معني الالم والجرح وهو ما يطرح دلالة العلاقة الصراعية غير

المتكافـئة، الـتـي تجعل لموت الشاعر هذا المعني التراچيدي. يقـول في قصيدة "دخولاً الي الوطن":

"انت في العالمين ضياع

اوجد فيك نجزؤك الآن

اركض الي سرة البحر

ادخل الي الجرح" ص ٥٩.

حـيث يصـبح "الدخـول الي الوطــن" في عنـوان القـصـيدة، هو نـفسـه الركـض الي سـرة البـحر وفي نفـس الوقـت الدخـول الي الجـرح وذلك من خـلال المزاوجـة بـين كلمـتي "اركـض وادخـل". فـتـوازي هاتـين الكلـمتين وتداخلهـمـا دلالـياً، يـؤدي الـي تـوازي كلمتـي البحـر والجـرح وتداخلهـمـا علي نفـس المسـتـوي، خـاصـة عنـدما يتـعمق هذا الاسـتنتـاج بالسطرين التاليين:

"اسئلـه استلق علي زبـد الخليـج

وعلقّ عذابات عشقك فوق المحيـط".

هكـذا يصبـح البحر - الجـرح ممتـداً بطـول الـوطن العـربي فـي المسافة بـين الخليـج والمحيط، حـيث يصـبح الاستلـقاء علـي زبـد الخلـيج، الـذي يعنـي هنـا الاستسـلام والتـاسي، جواباً لقرار سابق دل عليه السطر:

"انت في العالمين ضياع".

ان هذا التجريد والاختزال الذي حقق مناداة الشاعر لذاته بأنه مجرد "ضياع" وسط العالم، والذي يوحي بشمول الحالة وسبوعها، كما يجسد معني الغربة القاتلة التي تنتج عن المواجهة بين ذات الشاعر "انت" وبين "العالمين" وليس مجرد العالم. اقول ان هذا التجريد هو الذي يدفع الشاعر ان يخص اناه علي ان تتمثل ما ادي الي ضياعها بان: "اوجد فيك تتجزؤك الآن" فيؤدي فعل الامر "اوجد" الذي يوحي بمعني الاستدعاء الي ان حالة التجزؤ، انما هي حالة اصلية وجوهرية داخل الشاعر سواء علي مستوي التجزؤ الروحي والذي يعني الاغتراب والانقسام الجغرافي الذي دل عليه ذكر كلمتي "الخليج" و "المحيط"، اللتين تلخصان الحدود الجغرافية العربية، ومن ثم يصبح الضياع ناجماً عن التجزؤ والانقسام وسبباً فيهما ايضاً، فهما معاً حالة كلية تتبادل عناصرها التاثير والتاثر، وهو ما يوضح لنا الدلالة التي يمثلها هذان السطران السابق ذكرهما. حيث يصبح المعني الكلي ان عليك ان تمارس انقسامك واغترابك الي النهاية فاذا استسلمت بالاستلقاء علي زبد الخليج (نلاحظ ما تحققه كلمة زبد من ايجاء بالخواء وانعدام القيمة) فلتعلق آلام حبك علي الجانب الآخر من الوطن العربي (المحيط) او فلتنقسم ذاتك، ولتنفصم روحك الي حدودها القصوي.

يتاكد هذا المعني بقوة وياخذ منحي ساخراً من مجمل الوضع البائس عندما تتكرر صيغة الامر في قوله "اهدا" والتي تعد ترجيعاً للصيغتين السابقتين "استلق" و "علق"، خاصة بعد ان جاءت هذه الافعال جميعاً بعد "اوجد" و "اركض" و "ادخل" فتصبح افعال الهدوء الراحة

تتمة لدائرة بداتها الافعال الايجابية ونتيجة لها في نفس الوقت فالوضع اصبح برمته مدعاة للسخرية، فيقول:

"واهدا علي مرمر لاهب

فالشياة علي قمة التـــــل.

صفان، صفان من ابيـــــض

ما افتر ثغر علي مثلهــــــم

والماعز الجبلي - السواد المؤجج بالليل

فـــر عـــان مـــن حولنـــا ص٥٩.

ان الهـدوء علي المرمـر الـذي قـد توحي به حالة الوفـرة المادية ليس هدوءاً بالمعني الحقيقي فهذا المرمر المعروف بانه بارد الملمس، هو هنا ملتهب وقاتل، ومن ثم تصبح الدلالة الحقيقية التي يبثها فعل الامر "اهدا"، مغايرة تماماً للدلالة اللغوية المباشرة، بل ومضادة لها، ومن هنا ياتي الاثر الساخر خاصة عندما تصبح القيمة الحقيقية لهذه الشياة والماعز هي مجرد ان تؤكل وذلك من قوله "ما افتر ثغر علي مثلهم" ومن ثم فعليك ان تهدا علي هذا المرمر فغذاؤك مؤمن وكان الامر بذلك قد حل. بينما هو في الحقيقة مستحيل، لان هذا المرمر ببساطة ملتهب.

يتاكد هذا التخـريج للجزء السـابق عنـدما يلتفـت الشـاعر مخـاطباً امـراة البـحر التـي يمكـن ان تكـون الحيـاة المراوغة ذات الاوجـه المتـعددة بان "لا تقبـــلي".

"آه يا امـــــراة البحـــر
لا تقبلي فالستائر لا تحجب الضوء
ظلك ياتي بعمق المحيـــــــط
فيغـــــــرق احلامـــنـــــا
ارقصـــي الآن فـــــــي السقـــف
استلقي ما بـــين اضـــواء قلبـــي
ولا تلمسي الحزن .... ودعيـــــني اغنـــي
كل هذا الحنان .... ومشنقة في الصباح" ص ٦٠.

ان تصدير هذا المقطع بكلمة "آه" يدل علي مدي ما يسببه ذلك الخاطر من الم ورغبة في نفس الوقت، واذا كان هذا الالم مرتبطاً بامراة البحر او الحياة المتلاطمة كما سبق ان اسلفت، فان المتع المنتظرة (راجع محور العشق في الجزء الاول من هذه الورقة) غير قابلة الآن للتحقق، لان هذا الامر سيفتضح بالضرورة وذلك من قوله "فالستائر لا تحجب الضوء اضافة الي ان الجانب المؤلم فيها قد اصبح سابغاً الي الحد الذي يصبح فيه بعمق المحيط وهو ما يعني انها هي نفسها ذلك البحر المحيط الذي سياتي هنا حاملاً خاصية ايقونية واضحة ومن ثم يصبح فعل الاغراق متسقاً مع تلك الخاصية. ان "امراة البحر" بتلك الصفات تحمل دلالة اسطورية من نوع ما، خاصة وانها تتماهي مع ما هو متوارث من جنبات البحر او عروس البحر..الخ مما يجعلها، علي هذا المستوي، قادرة علي اغراق الاحلام، وذلك بان ياتي ظلها بعمق المحيط. وان الظل المغرق للاحلام لا يمكن إلا ان يكون كابوساً مظلماً، فكيف تتسق جوانب

الصورة بذلك مع دلالة الطرح السابق. "لا تقبلي فالستائر لا تحجب الضوء"؟ وكيف يتسق الضوء السابغ الذي لا تقوي الستائر علي حجبه مع دلالة الكابوس المظلم المغرق للاحلام؟ ان الامر ليس متعلقاً بكون امراة البحر، كمصدر للظلام شيئاً آخر غير الضوء الذي لا يمكن حجبه، لانه اذا كان كذلك فكيف يتجاوز الضوء والظلام في ذات اللحظة؟ اللهم الا اذا كان الضوء يحمل دلالة سلبية اخري تضاف الي دلالة الظلام، لكن هذا التناقض في كل الاحوال يمثل ضعفاً في تركيب الصورة رغم جمالها البادي. المهم الآن ان هذه الكينونة المزدوجة "لامراة البحر" قد باتت مؤكدة، فها هو يطلب منها ان تتواجد في احلامه (ارقصي الآن في السقف) وان تحتل حناياه (استلقي ما بين اضواء قلبي) شرط ان لا توقظ حزنه وان تحيد جانبها المؤلم السلبي. بيد أن حالة المفعولية التي اشرت اليها في الجزء السابق والتي تكتنف وضع الانا الشاعرة تجاه متغيرات عالمه تتكرر هنا بوضوح، خاصة عندما يقول "ولا تلمسي الحزن ودعيني اغني." ان هذه الحالة بالتحديد هي المسئولة، بصورة تكاد تكون مباشرة، عن هذه الوضعية الماساوية المغتربة فهو من حيث يشتهي هذا العالم ويحبه، مقتول به، حيث تعاودنا من جديد إزدواجية العشق والموت: "كل هذا الحنان... ومشنقة في الصباح". وهي تلك الحالة المزدوجة التي تتبدي في نهاية القصيدة حيث تكون نتيجة ثقته باصحابه ان يعانق الموت الذي هو عنده صنو للعشق وقرين للحياة.

"فعانقني الموت العشق

عانقني في الفناء والبقاء ص٦٥.

في قصـيدة اغتصاب تتجسد بقوة تلك الخاصية الايقونية للبحر لتصبح مباشرة في "امراة البحر" ولكنه يطفو بوجهه المحدد المباشر الذي يحمل تلك الدلالات السابق الاشارة اليها:

"هكذا البحر يحملني الآن في زورق
بــــين تلـــك الشواطـــئ
تلـك هــــي الآن دندنـــــة المــــوج
اعرف ان الرياح التي سوف تاتي مدمــرة
فلماذا يقاتلني السمك البحــــري؟" ص ٧٤

فالبـحر هـنا هو تحـولات الاوضـاع المجتمعية التي تؤكدها كلمة "بين" قبل عبـارة "تلك الشواطئ"، حيث تاتي "الآن" في السطر الاول منذرة بما سياتي من تحول عارم في المســتقبل، سوف يقلب الاوضاع، نفس الامر الذي يؤكده في السطر الثالث :"تلك هي الآن دندنة الموج" فـالراهنيـة المنذرة التي توحي بهـا كلمـة "الآن" والمرتبطة بكلمة "دندنة الموج"، اي الحركة الايقاعية المطمئنة هي التي تسلم بصورة تلقائية الي الدلالة التي يبثها السطر التالي الذي يحمل نبوءة الدمار والهلاك القادم مع الرياح المنتــظرة. وهــو ما يجــعل السمك البحري يقتله، غير ان التساؤل المتمثل هنا في قوله: فلمــاذا يقاتلنــي الــسمك البحـري؟ من هذه الزاوية في الفهم، قد يكون في غير موضعه وان كان موحياً بان الفعل المضاد للسمك البحري بمثابة نتيجة لهذه النبوءة التي تفسد عليه عربدته، غير انه يتسق من زاوية استنتاج آخر من حيث ان الدمار القادم (الرياح) سوف يقتلع الجميع بما فيهم الانا الشاعرة نفســها فيــصبح

التســاؤل هــنا بمثابة استــنكار لعبثــية القتــال بينــما الدمار قادم لا محالة.

غـيـر ان مـا يهـمنا هنا في المقـام الاول هو هذا "السـمك البـحري" الذي يقـتل شخصاً بريئاً مفعولاً به كهذه الانا الشاعرة (يحملني، يقابلني) فتفصل القصيدة الامر علي انه ليس القرش ولكنه هذا النوع من الاسماك الذي يتسلق ويشيع الفساد في الارض ويبيع الاوطان:

"ليس هو القـــــرش

انه السمـــــك البحـــــري

هذا الذي يعتلي المـــــوج

يرقص فـــــوق الصـــــواري

يفتـــــح فـــــوق

الشواطـــــئ خمـــــارة

ويبيع للغرباء بقية جسم الوطن" ص ٧٤.

حيث يخرج السمك البحري بذلك من زمرة الاسماك المعروفة ويكتسب صفات انسانية واضحة علي المستوي السالب، تمثل الخيانة والافساد ومن هنا فهي تطرح كعنصر مقابل للانا الشاعرة الخيرة من حيث كونها تقاتله. وهو ما يؤكد من جديد الدلالة الفنية الغنية التي يطرحها البحر: والذي يتسق علي نحو عميق مع الحقل الدلالي الذي تشيعه كلمة "السمك" من حيث العدوانية والتراتبية الظالمة، وهو ما يتاكد بعد ذلك بالانتقال من كنائية البحر واسماكه الي مباشرة واضحة متمثلة في ان

يفتح المفسدون فوق الشواطئ خمارة وتقسيم الوطن وبيعه، وفي الجزء الأخير من القصيدة يتم الإنتقال نهائياً الي محور ارضي كامل السمات فيصبح عذاب الانا الشاعرة الناجمة عن سلوك "السمك البحري" عذاباً انسانياً وان كان مستعصياً علي العلاج لان الطب لا يستطيع ادراك انه "مصاب بداء تفسخ هذا الوطن" ص ٧٥.

هكذا تفصح القسيدة عن دلالة استخدام عنصر "البحر" كعنصر دلالي يحمل صفته الايقونية الطاغية من خيث كونه يتوازي دلالياً ويتعادل موضوعياً مع الواقع الذي تحياه وتعانيه الذات الشاعرة.

٣

واذا كـان الامـر كذلك فيما يتعلق بالعشق والبحر فمن المنطقي ان ينتهي الامر الي الموت، من حيث هو محـصلة طبيـعية لهذه الوضعية المتردية وهو ما يؤدي الي الاغتراب والعجز، خاصة حين يلتبسان بفعل مقاوم خارج علي الاجماع المتواطئ الذي يمثله الواقع. وهنا تبرز بقوة فاعلية استخدام الاقنعة، سواء اقنعة الانبياء، وبخاصة المسيح ويوسف الصديق وقناع الشعراء الصعاليك. فهو (أي الشاعر) المظلوم تاريخياً، وهو مسجون كل البلاد لانه الثائر في كل البلاد. يقول في قصيدة مواجهة:

قالت: "اي البلاد - تري - انت سيدها؟!

قلـــت: كــــــل البــــــــلاد

انا - في الحقيقة - مسجونها" ص ٩١

حيث تكتسب التقريرية والمباشرة هنا جمالها الخاص من خلال هذا التلاعب الايقاعي بالكلمات والاسطر من خلال تكنيك التوازي، حيث اذا نظمنا السطرين الثاني والثالث يصبحان متوازيين دلالياً مع السطر الاول ومتضادين معاً في ان واحد، مما يقوي الدلالة ويعمق المعني، يتضح ذلك من خلال الجدول التالي:

قالت	أي البلاد	- تري -	أنت	سيدها
قلت	كل البلاد	- في الحقيقة -	أنا	مسجونها

فمن الواضح ان صيغة السؤال المحتوية علي العبارات الترجيحية مثل: "اي" "تري"، تتقابل معها صيغة الجواب المحتوية علي عبارات يقينية، مثل: :كل البلاد" "في الحقيقة" وهو ما يطرح بنية هندسية وداعياً الي التامل الاسيان، فهذه الفتاة التي اختطفها من سيدها تتعامل علي انه سيد سلفاً ربما لان مظهره لا يمكن ان يكون دالاً علي غير ذلك، ومن ثم يصبح جوابه دالاً علي قدر من المفارقة المدهشة الداعية الي التعاطف والشفقة اللذين هما بمثابة "تطهير" علي نحو ناتج عن هذا الوضع الماساوي (بالمعني الارسطي).

ثم يكمل هذا المعني بنية اخري مفارقة ومدهشة علي نفس النحو، رغم الدلالة المباشرة فهو كذلك مسجون طالما ان هذه البلاد (كلها) محكومة بالطغاة والظالمين.

"طالما عسكر عسكروا فوق كل منازلها".

وهذا امر منطقي، غير ان القيمة الحقيقية لهذا التعبير هي في ادهاشه المتولد عن مفاجاة التبسيط المرصع بالجناس. ثم يتاكد الامر بعد ذلك عندما يرتدي قناع الشعراء الصعاليك الخارجين علي النظام البطريركي القائم علي تراتيبة ظالمة، متوحداً مع قضيتهم التي كانت بمثابة ثورة اجتماعية حقيقية:

"وانا في، جميــــع العصــــور بهــــا

خـــــارج عـــن نظـــام القبيلــــة

منتظر مقتلي بـــين تلـــك النجـــوم".

فذكره "لنظام القبيلة" يردنا الي تقاليد العصر الجاهلي بكل ايحاءاته من الظلم والعبودية.... الخ، والخروج عليه يردنا الي تراث الشعراء الصعاليك بكل شجاعتهم ونبلهم وفصاحتهم، وهو، من ثم، ينتظر نفس مصيرهم ويخاطر نفس مخاطرتهم بان ينتظر مقتله في الصحراء التي لخصها في النجوم" وهو ما يوحي بانه سائر ليلاً وهي صفة لصيقة بالمطاريد والخارجين.

وقناع الشاعر الصعلوك يستهوي شاعرنا الي حد كبير علي طول الديوان فيقول في قصيدة "دخولاً الي الوطن" مخاطباً نفسه:

احفر علـــي صـــخرة الليـــل وجهــك

فـــــــي ظلمـــــــة الليـــــــل

ضحكتـــــــك المشتهــــــــاة

وزع غنائم مجـــدك للعاطلـــين العصـــاه

وكـــــن سيـــــداً للطغـــــــاة" ص ٥٥٠

ثم يقول بعد ذلك مباشرة وكانه يترجم هذا المعني يوحققه:

"صرت كل الصعاليـــك طـــراً

فانفتح الليل بالوعد والسحر" ص ٥٥٠

حتي يتحقق هذا الامر بتوحد واضح مع احد هؤلاء الصعاليك وهو الشاعر تبابط شراً حين يقول:

"قل له ماذا تابطـت؟

قلت تابط شراً" ص ٥٦٠

ثـم يسلـم هذا القـناع بصـورة تلقائية بعد ذلك الي قناع يوسف الصديق عـندما تـتم الخـديعة والهـزيمة ومـن ثم الموت، حيث يحل قناع جديد هو قناع السيد المسيح يقول:

"يا صاحبي اذكراني عند المليك

فما ذكراني سوي بالنميمـــــة

حتى خرجت من السجن للصلب

والصلب صـــار ارتـــقاء"٠

ثم يتوحد القناعان عندما يقول:

يا صاحبي اذكراني فوق الصليـــب

فما ذكرانـي ولا اقرآنـــي السلام

ودقا مسامير حقدهما في الذراع" ص ٦٥٠

هكذا تؤدي كل الطرق الي الموت والاستشهاد الذي هو حصيلة الموقف النبيل المغـترب فـي مواجهة العالم الردئ٠ بيد انه في احيان اخري نادرة لا يصبح الموت هو المحـصلة الوحيـدة لهـذا الفـعل المـقاوم، بل منبئـاً بثورة كالنار التي لا تبقي ولا تذر كما في قصيدة "خلود" عندما يصبح العسكر كرمز للطغاة وقوداً لهذه الثورة القادمة٠

عندما يقول في نهاية القصيدة:

"ويزداد ثقـــل السكـــون

فيضحـــي قنوطـــــاً

فتشتعل النار في موعد كالقضـــاء

فتضحـــي الميادينـــــــن

مرقشة بالنياشين ... نهر دماء" ص ٧٧٠

ان تجريد هذه الفئة الرامزة للقهر والسطوة في النياشين كعنصر سيميولوجي دال علي الزهو والكبر الممجوح، اقول ان هذا التجريد الي جانب دلالته القوية البالغة الاثر، الناجمة عن توظيف المجاز فانه يساعد علي طرح التوازي بين كون النياشين تزين او ترقش صدور الطغاة وبين كونها سوف ترقش الميادين كنهر من الدماء: بما يوحي بسقوطها عند اشتعال النار - الثورة وهو ما يجعل من عنوان القصيدة في النهاية حاملاً لطاقة تعبيرية قوية تفجرها تلك المفارقة بين "خلود" وهو العنوان، وبين النهاية عندما تضحي الميادين مزينة بالنياشين. او ان تكون السخرية من كون هذه النياشين سوف تخلد ولكن في متحف الذي تجاوزهم التاريخ بعد ان تكون قد اطيح بها الي الارض. وقريب من هذا المعني نجده في قصيدة وقفة المستحيل ص ٥٢ من الديوان.

٤

هكذا تتبدي لنا رؤية العالم عند صلاح والي من خلال هذا النموذج البنيوي بعناصره الدلالية الثلاث، انها رؤية مثقف من العالم الثالث يعاني الاغتراب ويصبح قدره ان يواجه الخراب وحيداً منفرداً حالماً معتزاً بذاته. لكنه لا يفلح الا في ان يكون شهيداً، عبر سلسلة من القيم التعبيرية التي تلخص صيرورة الحالة الروحية من العشق الي الجرح الي الموت. في بناء شعري غني ومتدفق، ومفعم بالدلالات والايحاءات القوية والجميلة في آن واحد. ورغم طغيان السردية في احيان قليلة كما في قصيدة

"الوتر والشفع" ص ٤٨، ورغم عدم الاقتصاد وعدم التكثيف كما في قصيدة الهجير" ص ٣٧. الا ان صلاح والي يبقي في هذا الديوان واحداً من شعراء مصر الكبار، الذين لازلنا ننتظر منهم الكثير.

الصورة والواقع
في شعر مصطفى العايدي

يقوم الطرح الشعري لدي مصطفي العايدي علي الإرتباط الحميم بالواقع بمعناه المباشر أو غير المباشر والإنفعال التام بتحولاته، والتفاعل العاطفي - الفني مع مجريات أحداثه، بحيث يصح أن نطلق علي أعمال هذا الشاعر أنها "وثيقة "تاريخيه" تجسد دلاله وأثر التحولات الواقعية المجتمعية علي الذات الحساسة لديه، في محاوله للقبض علي الجوهر العميق لهذه التحولات، واكتشاف أثرها الروحي الذي يتبدي فنياً في القصيدة.

وهو في ذلك ينطلق من بنية دالة يجسدها نموذج "الغربة - الانتماء" (١). الذي يطرح مفارقة المأزق الذي يحياه الشاعر المعاصر بعد انهيار الأحلام الكبار، وتردي الأوضاع علي الأصعدة الاجتماعية والوطنية. حيث يبرز موقف الشاعر المحب لبلاده والمنتمي إليها، ولكنه في نفس الوقت غير قادر علي التوافق مع ما ينتابها من تحولات تمثل في المقام الأخير عنصر نكوص وانهيار. مما يؤدي إلي إحساسه بالاغتراب والهامشية. يبدو أن أحد طرفي النموذج لا يلغي الآخر، ولا يتعداه، بل يتجادل معه ويتصارع.

ومن ثم يأتي القصيد حاملاً لهذه الشحنة الانفعالية المزدوجة علي نحو مفعم، مما يؤدي إلي توتر البنية الشعرية، وشيوع استخدام تقنيات وأدوات ذات طابع

إنشائي. مثل صيغ الاستفهام وفعل الأمر وأدوات النداء وصيغ التهكم، التي تنم عن أسي دفين وحزن عارم، يقول مصطفي العايدي في ديوان "الدخول علي الجزر":

"اليوم أرسلني اليكمو التعب

فقلـــت: ألا يـــجئ حلمنــا

ألا يطـــــل بغتــــــة

ويعلن الإجابـــة المؤجلـــة

أو يعلـــن الوعيـــد؟".

حيـث يبـدو بوضـوح التـعلق الـشديد بالحـلم الـذي ذهـب، يغذيه ذلك الألم والتـعب الذي يبلـغ من عنفـه أنه يمتـلك القـدرة علي الابعـاد والتـغريب، بما يـؤدي إلـي إعـادة انتـظار الحلـم والتعلق بأهدابه الغاربة. فجملة "اليـوم أرسـلني اليكـمو التـعب" تحمل في طيـاتها إمكانيـات معـنوية أخري غيـر مفادهـا المباشر، من حيـث أن كلمـه "اليـوم" التي تـأتي في أول السطر تعني أنه في أيام أخري غيـر ذلك اليوم يمكن أن يرسله التعب إلي جهات أخري وهو ما يوحي بمقدار الاغتراب المتعدد الأبعاد. وتصبح "يرسل" هنا حاملة لمعني يبعد أو يغرب غير أن الإبعـاد أو التـغريب، اليـوم، قـد تم إلي رفاقـه الذيـن يمكـن أن يجسـدوا مـعـه وضع الانتظار الأسيـان للحلم الغـارب. وأتصـور أن الاستفهام في جملة "ألا يجئ حلمنا" ثم "ألا يطل بغتة" تعني أكثر من مجرد طرح معني الانتظار والترقب وتمني طرح "الإجابة" أو إعلان الوعيد". أنها تحمل إلي جانب

ذلك أنه لا يمتلك من إمكانيات الفعل في مواجهة كل ذلك سوي طرح الأسئلة، خاصة عندما يقول بعد ذلك:

"وليس للروح سوى الأسئلة" ص ١١٠

وذلك في ترجيع علي انتظار الحلم الذي سوف يعلن "الإجابة المؤجلة" في الأسطر السابقة. ومن ثم تصبح "الأسئله" معبرة عن عدم القدرة علي التواؤم مع ما هو قائم، علي أي نحو. فيكون البديل هو إعادة الانتماء متجسداً في التعلق بالحلم عبر السؤال المغترب.

هكذا يبرز أمامنا التواشج العميق بين الغربة والانتماء، وأن أحدهما يؤدي للآخر بالضرورة، في جدلية لا منتهية من الألم الممض المترع بروح المأساة.

وإذا اعتبرنا أن نموذج "الغربة - الانتماء" يصلح بهذا التقديم لأن يكون مدخلنا لدراسة أعمال هذا الشاعر، فإنه من الحري الإشارة إلي أن هذا النموذج يمثل العنصر المحوري الذي انتظمت حوله قصائد كوكبة هائلة من شعرائنا الذي صكتهم هزيمة السابع والستين فقتلت الحلم البازغ فيهم وتركتهم فريسة لهذه المفارقة الخانقة. مثل عفيفي مطر، ونجيب سرور، وأمل ونقل - في مجمل أعمالهم وأحمد عبد المعطي حجازي في دواوينه الآخيرة: "مرثية للعمر الجميل" (١٩٧٢)، "وكائنات مملكة الليل" (١٩٧٨)، "وأشجار الأسمنت" (١٩٨٩)، ونجدها كذلك عند حسن فتح الباب، خاصه في ديوانيه "وردة كنت في النيل خبأتها" (١٩٨٥)، "مواويل النيل المهاجر"

(١٩٨٧)، وكذلك عند عبد المنعم عواد يوسف، خاصة في دواوينه: "بيني وبين البحر" (بدون تاريخ)، "هكذا غني السندباد" (١٩٨٢)، "لكم نيلكم ولي نيل" (١٩٩٣). كما نجدها عند الجيل الأحدث من هؤلاء مثل أحمد الحوتي، وصلاح والي، وأحمد عنتر مصطفي، كممثلين لجزء مهم من جيل السبعينات علي خلاف مع الجزء الآخر من هذا الجيل الذي تحول نحو التجريب الشكلي المتخفف من غلواء العاطفة المتأججة، والاحساس المترع بالأسي. حيث انعكست كارثة السابع والستين عندهم علي مستوي الرغبة في اطراح السابق برمته وابتكار بنية جديدة تقوم علي المغامرة اللغوية والبنائية، في آن، محملة بهاجس الكشف والارتياد، مثلما نجد عند حلمي سالم، ورفعت سلام، وحسن طلب، وماجد يوسف، ومحمد عيد إبراهيم، وأحمد زرزور، وفريد أبو سعدة، وعبد المنعم رمضان .. الخ.

إن شاعرنا إذن ينتمي شعرياً إلي القسم الأول من جيل السعينيات ومن تبقي من الجيل السابق عليهم (ولكن مع تحفظ جوهري: أن لكل واحد من هؤلاء تجربته الشعرية ومنحاه الفني الخاص، بما يجعل عملية الدمج والجمع، إنما تتم فقط علي أساس الهم العام الذي يشملهم ولا تفترض تماثلهم علي أي نحو). حيث نلاحظ شيوع عدة ملامح عامة تمثل الخطة الفنية لهذه القصيدة: فهي تحترم حدود الواقع من حيث كونها مهمومة به بالمقام الأول، مما يؤدي إلي أن يصبح البناء اللغوي قائماً علي أساس هندسة فنية محكمة وذات طابع ذهني، ويقوم علي استخدام التعليل وتقديم المسوغات والاكثار من التشبيهات والموازنات والمقارنات والاستعارات القريبة فتصبح الصورة محددة بحدود الواقع ومحكومة بآلياته الخارجية (٢).

فإلي أي حد ينطبق هذا المعني علي شاعرنا وفيم يفترق عن الآخرين؟

في محاولة للإجابة عن هذين السؤالين فإنني أفترض اندراج أعمال مصطفي العايدي تحت ما أسميه "الخطاب المجاوز وشعرية الرؤيا". وسوف أحاول فيما يلي بحث هذا الافتراض من خلال النموذج الذي تم تحقيقه في صدر هذه الورقة (الغربة - الانتماء) لكي أخلص في النهاية إلي ملامح التجربة عنده في إطار السياق الشعري الثقافي المعاصر.

جاءت أعمال الشاعر مصطفي العايدي في ديوان واحد بعنوان: "الدخول إلي الجزر". وقد صدر عن سلسلة "أصوات أدبية" بالهيئة العامة لقصور الثقافة عام ١٩٩٤، إضافة إلي مجموعة من القصائد المفردة بعضها منشور والآخر بخط اليد.

وأقصد بـ "الخطاب المجاوز" تلك البنية اللغوية التي لا تتوقف بصورة مباشرة أمام أحداث الواقع المحدد، بل تتجاوزها لتتعامل مع الحالة العامة التي يمكن أن تكون متولدة عنها، ولهذا فلا نجد في أعمال مصطفي العايدي قصائد بعناوين فاقعة أو ذات موقف سياسي محدد، بل هي علي الأصح تبدو محايدة مثل "رؤيا"، "الدخول إلي الجزر"، "الطائر"، "القانون" .... الخ. وأنا في ذلك لا أدعو إلي أن لا يأبه الشعراء بأحداث واقعهم، بل علي العكس، أنني لا أتصور شاعراً حقيقاً يمكنه أن يكون كذلك دون أن يرهف مشاعره وأحاسيسه لتحولات عالمه. ولكنني أقول أنه لم يبق من الشعر الذي صيغ حول أحداث وطنية معينة إلا الذي "اخترق الحدث محولاً

إياه إلي رمز" (٣)، كما يقول أدونيس. إذ أن الحدث أياً كانت أهميته إذا أصبح سيداً للشعر، أي إذا أصبح الشعر مجرد شارح له وداعياً لأهميته فإن الشعر يسقط ويبقي الحدث. والأمثلة علي ذلك في تاريخنا الأدبي أكثر من أن تحصي. أما إذا أصبح الحدث ملهما للشعر ووسيلة له للتذود بمعاني جديدة للأشياء وزوايا جديدة لرؤية العالم، أي أصبح أداة للشعر فعندئذ يحيا الشعر ويحيا الحدث معاً.

وأتصور أن هذه المعاني تتجسد بدرجة ما في شعر مصطفي العايدي، فهو لم يتوقف بصورة مباشرة أمام أحداث بعينها، وليس مشينا له أن يقف، ولكنه آثر أن يتعامل كلياً مع الحالة التي تكتنف واقعه، ويتفاعل معها شعريا. ولكن ليس بصورة تجعل الحالة - الواقع سيداً علي القصيدة التي تمتلك استقلالها الذاتي، كأن يقول في قصيدة "مطاردة" من يديوان "الدخول إلي الجزر":

"مثلما تـرون الآن

فإن وردة السراب التي ظلت تراوده وترفع أمام عينيه الأسوار

عازفة لحنا للكآبـة

و آخـر للفتنـــة

هجرته قبيل الصباح" ص٧٥.

فالصورة هنا تنمو بفعل ديناميتها الخاص وتحولات عناصرها المستقلة دون الارتكان إلي ضرورة فكرية أو واقعية خارجية، وهي تتحرك حسب منطقها الخاص الذي لا يستمد مشروعيته من منطق آخر خارجي وإن كانت في النهاية صورة رامزة

بحيث يصح لنا أن نتساءل عن وردة السراب، ماذا تعني؟ وقد تكون هناك إجابة محددة مثل أن تكون الحلم المهزوم عام ١٩٦٧، ويمكن أن لا تكون هناك إجابة محددة علي النحو الواقعي، ومن ثم تتحرك الدلالة إلي مستوي عمومي كوني مطلق يتناول كل عناصر الإخفاق الممكنة التي يمكن أن تحيق بالإنسان.

إن تجربة مصطفي العايدي برمتها تقوم علي شعرية الرؤيا أو الرغبة في استشفاف الواقع والغوص داخله. وهي لذلك مرتبطة بتحولاته علي نحو جوهري وكل عملها هو أن تنقله من مداره النثري السببي المباشر إلي مدار خيالي، يمتلك منطقه وصيرورته الخاصين، بما يمكن أن يماثل التجربة المعملية التي تقوم علي تغيير الوسائط للحصول علي نتائج مغايرة، وهو ما يتيح الفرصة لاستكناه الواقع وتعمقه عن طريق إعادة طرح مكوناته بمنطق الصورة الخيالية، وإن كانت هذه العملية غير متخلصة بالكامل من أثر الإيديولوجيا والخطاب الانشادي. فالشاعر يدخل إلي عالم القصيدة بموقف محدد ذهنيا (٤)، من الاشياء، وكل ما في الأمر هو أن يحاول اختبار صحة هذا الموقف علي مستوي الصورة الخيالية، أو تأكيد هذا الموقف وتوثيقه شعرياً. لذلك فإن خطورة هذا المنحي تتمثل في طبيعة العلاقة بين الإيديولوجيا الذهنية المسبقة والصورة الخيالية، فلو زادت الإيديولوجيا وفرضت نفسها قسراً علي الصورة لتحولت إلي المباشرة والخطابية، ولو قلت إلي الحد الذي يمنع الصورة القدرة علي التحليق المستقل لأعطت شعراً حقيقياً.

نلاحظ تحقق هذين المستويين بدرجه ما في شعر مصطفي العايدي. فعلي المستوي الأول يقول في قصيدة "رؤيا" من ديوان "الدخول إلي الجزر":

"وتريهتـــــــــز؟

وحلم منثور بخلاء

قوس قزحي يتبعنا

وطيور تدفعـــــنا

ما بال ممالك هذا الحلم عصية" ص١٦.

حيث نلاحظ افتعال الصورة وسيطرة المضمون علي حساب الخيال وافتقاد آليه النــمو الداخلي للصورة. والاستسلام للشعار الخطابي: "ما بال ممالك هذا الحلم عصية". وهو نفس ما نجده في أعمال أخري غير منشورة كقصيدة "تباريح من سكت"، حيث يقول:

آه

هزل هذا المشهد أم جد

هل أسكن روضاً أم لحد

هل أحمل شوكاً أم ورد

هل أسمــع لغـــــوي

أم أسمع تسبيح الرعـد

أمـا بعـــد ... الـخ.

أننا هنا إزاد موقف انشادي غنائي خالص يشبه مونولوجاً مسرحياً كلاسيكياً، فالعنصر الابرز هنا هو الفكر لا الفن، هو الموقف السياسي لا الصياغة الفنية، فضلاً عن الانتقال غير المبرر فكرياً أو فنياً (هل أسمع لغوي/ أم أسمع تسبيح الرعد/ أم بعد ...)

أما علي المستوي الثاني فإن القصيدة عنده تحلق إلي آفاق سامقة من الجمال والمعني، حيث تنمو الصورة ذاتياً لتخلق عالمها الخاص، يقول في قصيدة: مكاشفة (وهي غير منشورة):

"انقب عن جذوري في شقوق الغيم
أرتد عن موتـــــي القـــديم
أغني برهة للنجـــم الرمـــادي
يكاشفني المدي ويغيـــــــب".

حيث نجد أنفسنا أما كيان صوري يتحدث عن نفسه في تماه واتساق مستقلين. فشقوق الغيم تستمد مشروعيتها التصويرية من تماهيها مع شقوق الأرض التي يمكن أن تنبت الجذور أو تغيب فيها الجذور، ومن ثم يمكن أن يمارس فيها التنقيب والبحث، من الناحية المجازية. بيد أنها لكونها شقوقاً في الغيم، فإن الدلالة تنتقل كلياً إلي مستوي صوري ودلالي مغاير، بما ينتج عن الغيم باعتباره علامة سميولوجية للاظلام، المضاد للاشراق. وهو من بين هذه الشقوق يكتشف أن الأمر ليس بهذا الاظلام، ومن ثم فهو يرتد من موته القديم، خاصة عندما يشاهد من بين

هذه الشقوق نجماً يأخذ في الغناء له، حتي وإن كان هذا النجم رمادياً أي غير كامل الاشراق والإشعاع، ثم يأتي السطر الأخير ليلخص هذه الحاله برمتها، فهذا المدي الذي يمثل كلية المشهد، يراوغه متراوحاً بين المكاشفة والغياب، بين اليقين والشك. إنه في الأخير، النموذج المراوغ للوضع الانساني المعاصر، والذي يؤدي، بإحكام، إلي تخليق نموذج (الغربة - الانتماء) الذي صدرت به هذه الورقة.

اخلص من ذلك إلي أن الشاعر قد نجح في تحقيق التّماس الحميم مع واقعه والتفاعل مع مجرياته، ولكنه لم يستطع النجاة من مخاطر هذا المنحي بالكامل، حيث غلبت الخطابية والصورة المفتعلة والذهنية علي بعض نتاجه، أما في البعض الآخر فقد لمعت قصائد علي قدر كبير من الاتساق والجمال الاخاذ.

الهوامش

١- لتفصيل رؤيتي لهذا النموذج، أنظر:

د. صلاح السروي، الغربة والانتماء كبنية دالة في شعر أحمد الحوتي، مجلة الثقافة الجديدة، أغسطس ١٩٩٣، ص٦ وما بعدها.

٢- أنظر: أحمد الطريسي، تحليل الخطاب الشعري، ضمن كتاب جماعي بعنوان "قضايا المنهج في اللغة والأدب، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ص٨٠.

٣- أدونيس (علي أحمد سعيد) زمن الشعر، دار الفكر، بيروت، ط ٥، ١٩٨٦، ص١٠٦.

٤- أنظر: أحمد الطريسي، مصدر سابق، ص٨١.

قصيدة النثر
دراسة في إشكالية النوع وجماليات الشكل

تنشغل الساحة الشعرية المصرية والعربية الآن بما أصطلح عليه "بقصيدة النثر"، حيث ينقسم المشتغلون بالأدب والمتذوقون له، علي حذ سواء إلي اتجاهين أساسين.

الإتجاه الأول: يري أنه لا يوجد شعر بهذا المسمي فإن صحت تسميته شعراً "فكلام العرب باطل" وهو في ذلك يستوحي عبارة ابن الأعرابي التي قالها في القرن الخامس الهجري في حق شعر أبي تمام، وعلي الرغم من أن الباحث (د. علي عشري زايد) يري أن ابن الأعرابي كان مغالياً في قوله هذا، من حيث أن البون بين شعر أبي تمام ،وشعر سابقيه لم يكن بهذا الاتساع الذي يبرر انزعاج ابن الأعرابي، إلا أنه يري أننا الآن في أمس الحاجة. "إلي أكثر من ناقد في مثل تزمت ابن الأعرابي وفي مثل صرامته ليقف في وجه هذا السيل الجارف، وليزود عما بقي من حدود بين أجناس الأدب وأشكاله الفنية، بل بين الأدب وبين العبث والاسفاف، والابتذال" (١).

يتسق مع هذا الموقف، وإن كان بدرجة أقل انفعالاً، الناقد (د.عبد القادر القط) حيث يري ان هذه التسمية تحمل خطراً كبيراً علي

الشعر وصلته بمحبيه لانه يتيح لكل من تعتمل في نفسه بعض الخواطر الوجدانية أو بعض التامل في النفس والحياة والمجتمع ليصوغها في كتابات لا تبلغ الشعر ذي المستوي الرفيع ولا النثر الفني ذي الطابع الشعري ويري ان هذه الظاهرة قد نتجت عن ما يتصور شيوعاً لمبادئ "السردية"، و "التداولية" وإقتحام تجارب تبدو جريئة وحرة "وهي في حقيقتها نابية، لم ينف عنها سمو الفن سوقيتها وابتذالها" (٢).

بل ان الشاعر كمال نشنات يتهم نواتج هذا الشعر الذي اسماه "بشعر الحياة اليومية" بالركاكة وإفساد الذوق مفرقاً بينه وبين الشعر الذي يرتكز علي حد تعبيره علي "الذوق المصفي والموهبة الشاعرة !!" (٣).

الاتجاه الثاني: يتعامل مع "قصيدة النثر" علي إنها واقع قائم، وهي بذلك تستحق المناقشة والتحليل، حتي ان الدكتور (صلاح فضل) يري ان قصيدة النثر، وقد انبثقت بقوة في مصر في الآونة الاخيرة، فإنها قد "اصبحت راية الشباب الثائر علي الاعراف" مما يدعونا بشدة كي نكف عن توصيفها السلبي ونعدل عن التشكيك في مفارقة تسميتها، لنحاول رؤيتها في ذاتها وقراءة شئ من تجلياتها الناطقة" (٤).

ويتسق مع هذا الموقف ما يطرحه الناقد الروائي إدوار الخراط من ان "إنكار مصطلح "قصيدة النثر" قد اصبح نوعاً من العبث النقدي" (٥). غير انه في موضع

اخـــر لا يخـــفي علينـــا إحســـاسـه بــــقلق هذا المصـــطلح وافـتـقـاده للشـمـول والإحــاطة، ولذلـك فإنــه يقتـــرح تعبير "الكتابة عبر النوعـيـة" كبديل اكثر دقة وذلك عـــندما يقـــول في معـــرض حديثــه عن كتـــابة بـــدر الديب: "وقضية قصيدة النـثر كما نعـرف محسومة في معظم الأوساط الادبية في المشرق وفي المغرب علي الســـواء، ولكنـــها عندنا ما زالت تواجه صخـــرة من التزمت والحفاظ علي القديم جامداً، انحسرت عنه مياه الحياة (...) علـــي أننـــي بطبيعة الحال لا اصر عـلي التـسمية او علـــي التصنـــيف وإنما أدعـــو هذه الكتابة الجديدة كتابة "عبر النوعية" إذ اجد في ذلك دقة اكبر وشمولاً وإحاطة اكثر مما اجد في تسمية "قصيدة النثر" (٦)

واتصور أن إنكار د. غالي شكري وعدم تحبيذه لمصطلح قصيدة النثر كما جاء في كتـابه (شعـرنا الحديث إلي اين) لا يدخل في هذا النطاق الذي يهـاجمه إدوار الخراط حيث ان غالي شكري لا ينكر حق الشاعر في التجريب والتفرد، بل يقف في مواجهة التعميم الذي يقف علي طرف النقيض مع التجريب والتفرد اللذين هما اولي السمات الاساسية لمعني الحداثة في الفن، ولذلك فإنه يعتبر التسمية ترجمة لنوع من سيطرة الحس الكلا سيكي، يقول: "كان إطلاق تسمية قصيدة النـثر آخر رواسب الحس الكلاسيـــكي في حـــركة التجـــديد الحديـــثة في الشـــعر العـــربي. لان التـــسمية اية تسمية، هي خط احمر تحت عنوان شامل بقصد التعميم، واولي السمات الاساسية لمعني الحداثة في الفن هي الإيغال في التفرد، للدرجة التي يصبح معها التعميم عجزاً او قصوراً عن استيعاب مفهوم الحداثة. فلو اننا تصورنا تاريخ

الآداب والفنون منذ اقدم العصور إلي الآن لاكتشفنا ان التاكيد علي العموميات كان صفة ملازمة لمراحل التخلف الحضاري (...) فإذا قلنا اليوم :"قصيدة النثر" ضمن إطار الشعر الحديث، فإننا نعود القهقري إلي منطق الخانات التي *تحاصر الفنان* بمجموعة ثابتة من القواعد" (٧).

وعلي هذا فإن غالي شكري لا يهاجم قصيدة النثر من حيث كونها نهجاً شعرياً يرتكز علي مفهومي التجريب والتفرد، بل انه يساندها علي نحو مطلق، إذا كان الامر متعلقاً بهذين المفهومين، ولكن اعتراضة ينصب بصفة اساسية علي إطلاق التسمية التي تفترض تخصيص خانه محددة بمعني قيام تقاليدمحددة ذات سلطة مطلقة، لإبداع ادبي من اي نوع.

يتضح من هذا العرض مدي ما يفجره مصطلح "قصيدة النثر" من اصداء علي قدر من التطرف، ما بين معارض علي وجه مطلق ومؤيد ومناصر علي نفس الوجه، (وبينهما بالتاكيد توجد مواقف علي قدر من المراوحة والتدرج ما بين هذا وذاك).

ولا تسعي هذه الورقة إلي مناقشة اسانيد وادلة اي من الفريقين، فليس هذا موضوعها، ولا تسعي بالطبع إلي تاكيد صحة موقف اي منهما. وإنما تسعي من خلال التأكيد علي إشكالية هذا اللون الشعري (الجديد نسبياً كما سيتضح) إلي دراسة قضاياه علي نحو متان وموضوعي، بعيداً عن انفعالي الرفض او القبول علي

حد سواء، واتصور ان القضايا المحورية التي تتعلق بهذا اللون الشعري يمكن حصرها في النقاط التالية:-

١- ازمة المصطلح.

٢- مفهوم الشعر وعلاقته بالنثر.

٣- الملامح الجمالية وقضايا الشكل.

وسـوف أناقش هذه النقـاط الثـلاثة من زاوية نـظرية خـالصة محـاولاً قدر الإمكـان التدلـيل والتمثيـل التطبـيقي، خاصـة في الفـقرة الاخيـرة، وذلك فـي محـاولة لتـحديد طبـيعة قصـيدة النثر، سواء من حيث انتمائها النـوعي أو من حيـث جـماليتها الشكـلية، حيث اتصور ان هذا الدرس النظري يمـثل امـراً لا غنـي عنه للدخول إلي الدراسـة التطبيـقـيـة مـرتكزين علي اسس مصطلحية وجمالية واضحة.

١- ازمة المصطلح:

قد يبدو البعض ان الشكل الشعري النثري الذي يعرف الآن باسم قصيدة النثر يمثل منحي شعرياً جديداً ماخوذاً عن الغرب، او يتم قوله تحت تاثير نظريات غربية (فرنسية علي وجه خاص) كما عند (رامبو، وبودلير، ومالارميه، ولو ثيريامون) ومن هنا فقد وقف الكثيرون في وجهه، ليس من زاوية مدي فنيته وشعريته، ولكن من زاوية انه يمثل اختـراقـاً غريـبـاً للشـعر والثـقافة العـربيـين، وقـد غـاب عن هـؤلاء ان هذا الشكل ليس جـديداً في الأدب العـربي، فـقـد عـرفناه منذ مطلع هذا

القــرن باســم "الشــعـر المــنثـور" وهــو باسم يحمل نفس ما يحمله هذا المصطلح الحديد (فيما يقول د. عبد القادر القط) "من نسبة هذا الإبداع إلي الشعر". لكنه - يضيف - لا يبلغ به حد القصيدة". وكان لنا فيه رواد معروفون امثال جبران خليل جبران، ومصطفي صادق الرافعي، ومصطفي لطفي المنفلوطي، وحسين عفيف، واحمد حسن الزيات وطه حسين (في بعض كتاباته) (٨).

بــل إن بدر الــسديب قد اضطــلع وحــده فــي أواخر الاربعــينات بكــتابة هــذا اللــون الاقــرب إلــي تسمــية قـصيــدة الــنثر، ســواء من حيــث الشكل الذي كتب فيه.

عندما يقــول:

"وقف الميناتور علي خلفيتيه

واشار باقدامه الامامـيـــــــة

وبعنقه الممدود إلـــي البحـــــر

ومد نظرته الطويلة الواسعــــة

يتابع الثبج فــــــي المــــــوج

إن احداً لا يعلم مـــن ايــــن جـــاء

هل يعود إلي البحر ويختفي وراء الافق؟

أو الذي دعا إليه عندما يقول:

"حي علي القصيد.. وحي علي العروض والقافية

هذا رغاء هذا ثغاء

صوت القرآن لم يقبل العروض والقافية

فافتح الافق للحق وللنغمة الخفية" (٩).

وعلي الرغم من ذلك فإن قضية المصطلح تمثل ازمة نظرية ونقدية حقيقية ترتب عليها رفض هذا اللون او قبوله، الدعوة إليه او للقضاء عليه، كما لاحظنا في المقدمة. ولذلك فقد شغل هذا المصطلح الكثيرين من النقاد والمنظرين، حيث ادلوا بدلوهم من الزواية اللغوية والمنطقية، ومن زاوية اتساق المصطلح وعدم التطابق من الناحية المفهومية علي ما صدق محدد. ففي كتابه "اللغة والإبداع الادبي" يعقد الدكتور محمد العبد فصلاً بعنوان "قضية اللغة في قصيدة النثر" يناقش فيه هذا المصطلح من خلال عرضه النقدي لديوان "الوطن المحرم" لعائشة ارناؤوط، حيث يري ان قصيدة النثر قد اصبحت شكلاً مميزاً من اشكال التعبير الادبي المعاصر، يروق لكثير من المبدعين اتخاذه إطاراً فنياً يعبرون من خلاله عن مضامين فكرية وشعورية متعددة. ويعترف في هذا الإطار بان هذا المصطلح قد اصبح شائعاً وعلي درجة من الاستقرار علي الرغم مما لقيه من انتقاد وإلحاح علي التعديل. ولكنه إلي جانب ذلك لا يقر هذا المصطلح ارتكازاً علي سببين رئيسيين:- الاول: هو هذا التناقض الظاهر بين العنصرين اللغويين (قصيدة) و (نثر) بما لكل منهما في تراثنا الادبي والتراث العالمي من ماهية راسخة، وهو الامر

الذي لا يجعل المصطلح يصدق علي طبيعة ما اطلق عليه، فكان في رايه: "اسماً علي غير مسمي" (١٠).

الثاني: ان هذه التسمية لا تصدق إذا عرضت علي المقولة النقدية الاولية التي تم تاسيسها علي مفهوم "التوحد" بين الشكل والضمون: "ذلك ان مصطلح قصيدة النثر يتعارض تعارضاً تماماً مع متطلبات الشكل الذي ينتج فيه كمراعاة الوزن والقافية معاً، او الوزن وحده علي الاقل، ومن هنا يصبح (في رايه) مصطلحاً "ابتر". لاستناده علي ساق واحدة هي (فقط) علاقته الروحية بالشعر، يعني روح الشعر بما فيه من سمات تعبيرية وتصويرية وافالية (١١).

وهو لذلك يقترح إطلاق اسم "النثر الشعري" فهو في رايه ما زال منتسباً إلي النثر وإن توافرت له بعض خصائص التعبير الفني الشعري، وحيث ينطبق، بذلك، الاسم علي المسمي كما يتصور وهكذا ينظر إليه كناقد.

ومن الواضح ان الدكتور محمد العبد ينطلق من اساس محدد سلفاً لمفهوم الشعر، وهو ذلك الفن القولي المتمتع بالوزن والقافية او بالوزن فقط، إلي جانب تلك "السمات التعبيرية والتصويرية والإنفالية" التي اوردناها في الاقتباس السابق، وعلي الرغم من إنه لم يتحدث عن طبيعة تلك السمات او عناصرها ومكوناتها، إلا انها تمثل جزءاً من بناء الشعر عنده وليس كل الشعر، فحتي يصبح الشعر شعراً لابد من اجتماع هذه السمات مع الوزن والقافية معاً او الوزن بدون القافية علي الأقل، هكذا يستثني الدكتور محمد العبد هذا اللون من ان يكون شعراً كاملاً نتيجة لافتقاده

الموسيقي الشعرية الظاهرة المتمثلة في الوزن والقافية، حيث يقول في موضع آخر ان هذا اللون الذي ينتمي إليه قصيدة النثر "ليس شعراً لخلوه من الإيقاع الموسيقي المنتظم، فإيقاعه بنية لغوية، لا إيقاع وزن وقافية"(١٢).

وهو ما يجعلنا نستنتج ان الوزن والقافية (او الوزن بمفرده) يمثلان عند د. محمد العبد جزء جوهرياً من البنية الشعرية، واتصور ان هذه هي التي يمكن ان ينطبق عليها لفظ (الشكل) الذي تحدث عنه قبل قليل، بينما تصبح تلك "السمات التعبيرية والتصويرية والانفعالية" ممثلة (للمضمون)، الذي يمثل ف رايه روح الشعر. فهل يمكننا ان نستنتج بذلك ان قصيدة النثر عند د. محمد العبد تمتلك مضمون الشعر دون شكله؟ وهل يمكن ان ينفصل الشكل عن المضمون علي هذا النحو الذي يمكن لواحد منهما ان يتواجد بصورة مستقلة؟ وهل المصطلح الذي اقترحه "النثر الشعري" يتوحد في شكله مع مضمونه؟ ام انه لم يصنع سوي انه قلب المعادلة؟ كل هذه اسئلة لا يجيب عنها د. العبد، ونستطيع نحن الرجابة عنها بالطبع لانها قضايا تم حسمها منذ زمن بعيد بعدم إمكانية انفصال الشكل عن المضمون سواء من الناحية النظرية المنطقية او من الناحية التطبيقية، كما ان المصطلح الذي يقترحه د. محمد العبد لم يحل المشكلة وإنما اعاد إنتاجها بصيغة اخري. ولكني اتصور ان د. غالي شكري يمكن ان يجيب عن تلك الاسئلة بصورة اوضح برفضه السابق الإشارة إليه لمصطلح "قصيدة النثر".

فعلي الرغم من ان د. غالي شكري يتفق مع د. محمد العبد في عدم قبوله لهذا المصطلح، فإن اسباب عدم القبول، تلك تختلف اختلافاً بيناً فيما بينهما.

فمحمد العبد، كما ورد آنفاً، يرفض المصطلح ويخرجه من نطاق الشعر لافتقاده لاحد مكوناته وهو الوزن ولكن غالي شكري يرفض المصطلح لانه يكرس المنطق المحافظ، وإن خرج عليه، فإذا كان الشعر عند المحافظين يمكن تسميته بقصيدة النظم فإنه يصبح عند المجددين قصيدة النثر ومن هنا فإنهما - اي المجددين والمحافظين - يلتقيان معاً عند حدود المفهوم الكلاسيكي للشعر اي المفهوم الشكلي: "فليس النثر في قصيدة النثر هو الذي يمنحها قيمتها الفنية الجديدة، وليس النظم في قصيدة النظم هو الذي منحها قيمتها الفنية الكلاسيكية القديمة. وإنما هناك شئ اخر لا علاقة له بطريقة تركيب الكلمات، نثراً ونظماً، وهو الذي يخلق ما ندعوه بالشعر. كما ان هناك شئ آخر لا علاقه له بالتخلي عن الاوزان الخليلية هو الذي يجعل من شعرنا قصيدة حديثة" (١٣).

وعلي الرغم من ان غالي شكري لم يحدد لنا طبيعة هذا الشئ الذي لا علاقة له بالاوزان الخليلية، الذي يجعل من الشعر قصيدة حديثة، إلا اننا نستطيع ان نستشف انه منطق الرؤية الذي يطرح منطق التشكيل، وعلي هذا يصبح حديث محمد العبد في كل الاحوال، سواء قبل مصطلح قصيدة النثر او لم يقبله، واقعاً، حسب غالي شكري في خانة الشكل، اي انه استخدم منظوراً كلاسيكياً محافظاً ويقع علي الطرف النقيض من الرؤية الحداثية. بينما ينطلق غالي شكري من حيث ان الحداثة هي

نقيض الشكلانية الكلاسيكية التي تقوم علي إطلاقية منظومة بنائية بعينها . سواء كانت طريقة في النظم او في المحتوي، لذلك يطرح فيما بعد رؤيته للحركة الحديثة التي تقوم علي مفهوم "التجاوز والتخطي" (الذي يعترف في معرض دراسته لانس الحاج بأنه "مطلق" جديد) . واتصور ان عدم رغبة غالي شكري في تعريف قصيدة النثر ناتج عن عدم اعترافه بتميزها وخصوصيتها عن باقي اشكال الشعر الحديث، وبهذا يصبح منطقه متسقاً . فطالما انها غير مختلفة فإن مجرد عدم تمتعها بالوزن والقافية لا يعني خصوصيتها خاصة ان الوزن والقافية عنده لا يصنعان شاعرية كما سبق . ولعله في ذلك لم يلحظ عنصراً بالغ الوضوح هو ان قصيدة النثر، التي ناقشها عند انس الحاج وتوفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا ومحمد الماغوط، جاءت مغايرة تماماً عما جاءت عليه قصيدة التفعيلة (الموزونة) التي شكلت المشهد العربي السائد حينذاك (كتب غالي شكري هذا الكلام عام ١٩٦٨) فقصائد هؤلاء (شعراء قصيدة النثر) تاتي في إطار منطقة تقبع علي تخوم الحلم والواقع مغرقة في الخصوصية لا تحفل كثيراً بالتحولات الثورية التي جاءت في ذلك الحين فلم تتحدث عن رؤية للوجود الإنساني ككل، وعن الفردي والخاص في إطار ما، وما ركزت علي الهم الوجودي الفردي الخاص المثبوت الصلة بالتحولات التاريخية التي تلاطمت في ذلك الحين كقول توفيق صايغ في القصيدة ك":

"اكلما مسمر الوحل قدمـــــــي

وشلني إلا يدين رفعتهما إليـــــك

تسمـــــــرت وشلـــــت يديـــــك

وطالبتني بالإنبثاق بالارتقاء إليك؟

اكلمـــا صرخـــت واستغثـــت

واكتسبت عطـف مـــن حواليـــك

عطفـــت لكنمـــا اكتفيـــت

(يديـــك اريـــد يديـــك)

بتدليـــة حـــبل إلـــي؟

... آلـــــــــــغ (١٤).

ولعل هذا المفهوم نفسه (اي التجاوز والتخطي) هو الذي وقف وراء ولادة مصطلح قصيدة النثر الفرنسية Le podmeen prose ذاته فلقد ولدت هناك من خلال رغبة الشعر الفرنسي منذ الرومانتيكية "في تحطيم اغلال الاعراف والمفهومات لتي كانت الروح الشعرية تختنق فيها كالقافية والعروض وقواعد الشعر الكلاسيكي جميعها وكذلك قواعد الاسلوب الشعري وحديثاً ايضاً القواعد المتبعة للنحو والمنطق" (١٥). ولذلك اتصور انه لو قيض لغالي شكري ان يمد مفهومه قليلاً علي استقامته لتمكن من اكتشاف خط شعري جديد يستحق تسمية خاصة. فهكذا كان هاجس قصيدة النثر دائماً هو التجاوز والتخطي وتحقيق ما لا يمكن تحقيقه في ظل القواعد والقيود الشكلية.

من كل ما سبق يتضح مقدار ما يطرحه مصطلح قصيدة النثر من إشكاليات حقيقية سواء علي مستوي المشاكلة بين طرفي المصطلح او علي مستوي دلالته علي مدلول بعينه. واتصور ان قيمة المصطلح الحقيقية تكمن في قدرته علي الإشارة

والتـعريف. فهـو "مـصطلح" اي مجـسد لما تم الإصطلاح والاتفاق عليـه، وليس معني لغوياً مباشراً، وهناك كثير من المعاني اللغوية الدقيقة التي لم تقم بما قام به المصطلح او التعبير الذي شاع علي الالسنة من قدرة علي التعريف والدلالة. مثل ما يقوم به مجمع اللغة العربية من بعض محاولات مضحكة. اقول ذلك حتي نحسم هذا الموقف بان نقول إن مصطلح قصيدة النثر، رغم ما يمكن ان نلاحظة عليه من تناقض ظاهري، إنما هو دال علي نحو واضح اكثر من غيره (مثل النثر الشعري او خلافه) فضلاً عن شيوعه، علي هذا المنحي الجديد - القديم في ادبنا. ولعل وطاة هذه التسمية سوف تخف قليلاً عندما نلاحظ ان الفارق بين الشعرية والنثرية لا يقوم بمجرد غياب الوزن او حضوره.

٢- مفهوم الشعر وعلاقته بالنثر:

اتصور ان حسم قضية صحة هذا المصطلح تتطلب حسم مفهوم الشعر ذاته، فإذا كانت النثرية تعني مجرد غياب الوزن، فهل يفقد بذلك هذا النوع شعريته؟ إن الإجابة علي السؤال بنعم تعني ان الشعر لا يقوم إلا بالوزن، إذا اعتبرنا ان هذه الإجابة غير صحيحة (ترتيباً علي ان هناك انواعاً لاشك في نثريتها تتمتع بالوزن والقافية) فلابد ان يكون لدينا تعريف واضح للشعرية، وعياراً موضوعياً للتفريق بينهما (الشعر والنثر) كما انه يتحتم ان يكون لدينا تبرير محدد للزج بكلمة النثر في قضية تتعلق بالشعر علي وجه الخصوص إلا إذا كانت من نوع معين وعلي هذا فإن سؤالنا في هذه النقطة سيكون:

ما مفهوم الشعر وما علاقته بالنثر؟

بداية لا بد من تحديد ان الشعر والنثر يشتركان في جوهر مشترك يتمثل في ان كليهما تشكيل باللغة، وإذا تحدثنا عن النثر الفني، فإن كليهما يتمثل في كونه تشكيلاً جمالياً باللغة إلي جانب كونه نشاطاً إنسانياً يعكس حركة واقع اجتماعي تاريخي محدد عكساً خاصاً" (١٦). وهو ما يعني ان هناك جانبين محددين لماهية الادب ووظيفته في نفس الآن: الاول إنه لغة من حيث الماهية، والثاني: إنه يتعامل مع الواقع من حيث الوظيفة وإذا كنا في مجال درس الماهية، فإننا سنعتمد في هذا الدرس علي التعامل مع الجانب اللغوي الذي يعد المحدد الاساسي لهذه الماهية، واللغة، كما يحددها جان كوين، هي "تلك الحقيقة المتناقضة الغامضة التي تتكشف من خلال عناصر ليست لغوية في ذاتها" (١٧) مرجعاً في ذلك علي ان اللغة تتكون من جوهرين او من حقيقتين، توجد كل منهما في ذاتها ومستقلة عن الاخري، وهما الدال والمدلول Signifinet signifie علي حد قول "دوسوسير" او التعبير والمحتوي Expression et Contenu كما يقول جيلمسليف H. Jelmslev . فالدال هو الصورة المنطوقة والمدلول هو الفكرة او الشئ، ومنهج الإرسال هو الذي يكون ما نسميه الدلالة Signifi cation" (١٨)، التي تفترض وجود كيانين يرسل احدهما إلي الآخر، بيد ان كوين يؤكد، مع ذلك، ان اياً من هذين العنصرين ليس لغوياً في ذاته - بالمعني الخالص للمصطلح، ولكن إذا اعتبرنا ان التعبير والمحتوي عند جيلمسليف يمثلان "الشكل" "والجوهر" فإنه لابد من التاكيد علي ان الشكل هو مجموعة العلاقات التي تحكم العناصر الداخلية للنظام اللغوي، وهذا المجموع هو الذي يسمح لكل عنصر بأداء وظيفته اللغوية، ويمثل كوين لذلك بانه علي مستوي الشكل توجد في اللغة الفرنسية طريقتان لنطق الحرف "R" فهناك (R الملفوفة) التي

تشبه حرف (الراء) العربي، و (R) المنغمة التي تشبه حرف (الغين) في العربية غير ان هذا الفارق لا يصنع فارقاً دلالياً محدداً مثل الذي نجده بين حرف (R) وحرف (L) في كلمة (Lanpe) و (Rampe) مثلاً، ولكن علي مستوي الجوهر او المحتوي، الذي هو الحقيقة الذهنية او الكائنة، فإن الشكل هو تلك الحقيقة ذاتها كما شكلها التعبير، ولا تاخذ الكلمة معناها إلا من خلال علاقات التقابل التي تربطها بكلمات اللغات الاخري، ويدلل علي ذلك بالمثال الذي اورده جلمسليف قائلاً: بإن جزء من درجة اللون التي يعبر عنها في الإنجليزية بكلمة "اخضر" يدخل في منطقة لونية يعبر عنها في لغة ويلز بكلمة يمثل جزء منها المساحة التي تغطيها كلمة "ازرق" في الانجليزية. بينما درجة اللون المائلة بين الاخضر والازرق لا تجد كلمة تعبر عنها في لغة ويلز" (١٩). وعلي هذا تمثل اللغة ذلك النظام الصوتي الرمزي الذي يمتلك علاقاته الداخلية الخاصة، التي تمثل في مجموعها مستوي الدال الذي يرمز بدوره إلي المدلول او الاشياء والافكار الخارجية التي يطمح الإنسان إلي التعامل معها بواسطة اللغة. وهذا الاستخلاص لا يحققه تحليل كوين من خلال الامثلة التي اوردناها، بل من استخلاص الباحث وهو يتحمل مسئوليته المباشرة. غير ان الاجدر بالعناية الآن ان نقرر ان التحديد المفهومي للغة والذي يعيدنا إلي ما نحن بصدده يقوم جوهرياً علي أنها أداة للتوصيل حيث تستطيع بناء لغوي واحد ان يطرح وسيلتين مختلفتين للتوصيل: وهما الشعر والنثر وهاتان الوسليتان يمكنهما ان يتقابلا سواء من خلال "الجوهر" او خلال "الشكل" بالمعني السابق تحديده. وهذا التقابل ذاته يظهر علي مستوي كل من التعبير والمحتوي. ولابد من الاشارة هنا إلي ان الشكليين الروس، بوصفهم اول من اقام شعرية حديثة، هم اول من اوحي بالتناقض بين الشعر

والنثر في نطاق الشعريات الحديثة. علي خلاف مع كثير من الكتاب الذين اصابهم اليأس من إيجاد حدود فاصلة بين منطقة الشعر ومنطقة النثر (ناتالي ساروت واراجون علي سبيل المثال) ولا سيما بين القصيدة والرواية، نظراً لامتداد عناصر القصيدة والرواية بعضهما إلي بعض، وهذا الامر نجد جذوره في النقد العربي القديم عند حازم القرطاجني الذي قرر: "ان صناعة الشعر تستعمل يسيراً من الاقوال الخطابية، كما ان الخطابة تستعمل يسيراً(٢٠) من الاقوال الشعرية لتعضد المحاكاة في هذا بالإقناع، والإقناع في تلك بالمحاكاة" وهو نفس المعني الذي نجده عند الناقدة الالمانية كاتة همبرجر في كتابها "منطق الشعر" الصادر (عام ١٩٥٧) حيث تقسم الشعر إلي نوعين الاول: قصصي وتسميه "شعر المحاكاة" والثاني غنائي وتسميه "شعر الوجود" حيث تشبه طبيعة الشعر الغنائي عندها طبيعة الرسالة او الرواية التاريخية، ارتكازاً علي ضمير المتكلم المستخدم في كل من هذه الانواع الثلاثة. وهو الامر الذي يجعلها تورد الرواية ضمن نطاق الشعر ففي القصيدة الغنائية يتكلم الشاعر نفسه، اما في الملحمة والمسرحية فيجعل غيره يتكلم ومن ثم اطلق بوالو اسم "قصائد النثر" علي الروايات، كما فعل ذلك الاب (دي بوس) قائلاً في "رسالة بيرو" عام ١٧٠٠: "هناك اصناف من الشعر لم يسبقنا إليها الرومان ولم يعرفوها، كتلك القصائد النثرية التي نسميها "روايات" علي سبيل المثال" (٢٢) حيث نلاحظ المحاولات الباكرة في دمج الروايات النثرية في إطار الشعر، وفي نفس الوقت الافتقار إلي تعريف مباشر ومحدد لقصيدة النثر، وشيوع المصطلح إلي الحد الذي يمكن استخدامه علي كيانات فنية متناقضة، واتصور ان السبب في ذلك يرجع إلي أن مجمل الفنون الادبية الكلاسيكية: الملحمة والتراجيديا

والكوميديا والشعر الغنائي، كانت تعد جميعاً من فنون الشعر، وكان يتم النظر إلي الشعر بإعتباره مناظراً لمفهوم الادب بالمعني الحديث. ومن ثم فكل ما يستجد من الانواع او الاجناس الادبية حتي لو لم يمت إلي الشعر بصلة من الناحية الجمالية، يمكن ان ينسب إلي الشعر مع تخصيصه بانه يستخدم لغة نثرية، إذن فالحدود تبدو مائعة بين الشعر والنثر كما يقول حسن ناظم في كتابه "مفاهيم الشعرية" .. "وتصبح محاولة العثور علي تميز موضوعي ومقنع بينهما تنطوي علي مصادرات كثيرة لا سيما ونحن نشهد ظهور تيارات شعرية كرست ميوعة الحدود بينهما بتخفيفها من القيود الوزنية والقوافي او بإلغائها، (الشعر الحر، قصيدة النثر)" (٢٣).

وللخروج من هذا المازق فإنني افترض عنصرين يحكمان عملية التقسيم للابنية اللغوية ذات الهدف الجمالي إلي شعر ونثر:-

العنصر الاول: العلاقة الخاصة باللغة.

العنصر الثاني: وجود الإيقاع بوصفه عنصراً فاصلاً، اي يقوم بمهمة الفصل النوعي بين الشعر والنثر، اما العنصر الاول: (اللغة): فإنه يفترض ان الفارق بين الشعر والنثر بإعتبارهما مستويين لغويين للتوصيل يكمن في علاقتهما باللغة ذاتها، هل هي علاقة استخدام وظيفية أم علاقة استخدام جمالية، وهنا ينطبق قول بول فاليري: "علاقة النثر بالشعر تشبه - تماماً - صلة المشي بالرقص فالمشي له غاية محددة تتحكم في إيقاع الخطو، وتنظم شكل الخطو المتتابع الذي ينتهي بتمام الغاية منه، اما الرقص فعلي العكس من ذلك فعلي الرغم من استخدامه لنفس

اجزاء الجسم واعضائه التي تستخدم في المشي، له نظام حركات هي غاية في ذاتها"[٢٤].

وهو ما يجعلنا نستنتج او وظيفة الشعر جمالية، اما النثر فإنه يهدف إلي غايات نفعية محددة، ولذلك فإن الشعر يخدم اللغة بينما النثر يستخدم اللغة، أي أن الأول يتعامل مغ لغاية جمالية هدفها الإمتاع بالتعبير والصوت، اما الآخر فيتعامل معها لغاية وظيفية هدفها التوصيل بالمعني الخالص للفكرة او العبارة، ولعل هذا هو الذي ادي إلي ان تصبح لغة الشعر لغة مراوغة وغير معنية بالإبانة او الإشارة الواضحة المباشرة وهو ما ادي إلي ان يعرف ميشيل ريفاتير القصيدة بانها شئ "يقول شيئاً ويعني شيئاً آخر" [٢٥]. حيث يوضح هذا المفهوم بتحديد هذين المعنيين المختلفين في القصيدة علي النحو التالي: المعني الاول هو تمثيل الواقع (المحاكاة) والمعني الثاني هو تنظيم العناصر داخل النص في انظمة دالة (عملية الإشارة) وهكذا يشير المعني السطحي للنص الشعري ظاهرياً إلي الواقع خارجه، وإلي جانب ذلك يوجد المعني الثاني الذي يجعل القارئ قادراً علي التوصل إلي المعني داخل القصيدة ليس من الضروري ان يكون علي علاقة مباشرة باي واقع خارجها، ويرتكز ذلك علي ما يطرحه ريفاتيير من ان النص الشعري يمثل عنده "بنية ذاتية التدعيم" Self sustaining - أي قادرة علي البث في مستويات متداخلة، تمكنها من طرح قيم معنوية ومفهومية وشعورية خاصة، لا تنتهي في اثرها ودلالتها المعنوية بإنتهاء عملية التوصيل كالكلام العادي، حيث ان ما يجب ان يقال في النثر يمثل جوهر الرسالة النثرية، والكلمات فيه تعبر، علي نحو نشط عن دلالاتها الفكرية

الكاملة والواضحة، وعلي العكس من ذلك نجد ان الشعر يقوم علي مهمة تفجير السياق بدلالات تصويرية مميزة، تتاتي من علاقة التجاور الخاصة والمقصودة بين الكلمة والكلمات الآخري. وقد حاول الشكليون الروس الكشف عن الفروق بين الشعر والنثر من خلال ما اسموه بـ "الخواص الثانوية" للقول الشعري (علي اعتبار انه يشترك مع القول النثري من الناحية الرئيسية في كونهما لغة كما سبق الإيضاح) وحركته ذات الحيوية الخاصة.

اولي هذه الخواص: تتمثل في طبيعة الكلمة الشعرية بوصفها كلمة وليست بوصفها مجرد بديل عن شئ أو وعاء حاملاً لشحنة عاطفية، بل ان الكلمة الشعريه تتمتع بقيمة مستقلة عن النظرة الشيئية المعتادة عن اللغة النثرية، وثاني هذه الخواص ان الكلمة الشعرية تتمتع، بسبب ذلك، "بالغياب" الظاهري للدلالة إلي جانب تصورها أو قل تعددها، بسبب هذا الغياب تحديداً. حيث تنتصب عملية التفريق بين الشعر والنثر، عند الشكليين الروس، علي المراتب الدلالية لكل منهما مع إشارات إلي تواشج اكيد بين العناصر الشعرية والعناصر النثرية بغية إثراء تركيب كل منهما. ،يلاحظ هذا بوضوح عندما تتخلل بنية النثر عناصر موسيقية خاصة بالشعر. وثالث هذه الخواص هي الصورة ووظيفتها في الشعر والنثر، حيث رفض الشكليون ربط لغة الشعر بالخيال، فليس مهماً وجود الاخيلة، وانما طريقة توظيفها وليست الصورة الشعرية اداة للشرح، فالاستعارة، مثلاً توجد في النثر العادي من حيث محاولتها تقريب الموضوع من القارئ ولكنها في الشعر تضطلع بمهمة تكثيف الأثر الجمالي. ولذلك فالعلاقة هنا عكسية تماماً من الناحية

الوظيفية، لانها في الشعر "تحول الشئ إلي غريب حين تضعه في سياق غير متوقع"(٢٦).

ويري د. صلاح فضل ان النظرية الشكلية قد ادت إلي :تغريب" الاشياء وتحويل مركز الاهتمام من استخدام، الصورة في الشعر إلي وظيفة الفن الشعري نفسه، وهي في جوهرها مقاومة لآلية التلقي بمعناه السلبي وإستعادة لطزاجة الوجود ويستشهد في ذلك بقول شلوفسكي "إن الناس الذين يعيشون علي الشواطئ سرعان ما يتعودون علي هدير الامواج حتي انهم لا يحسون بها ولا يسمعون بها عادة. ولنفس السبب فإننا لا نكاد نسمع كلماتنا نفسها، وننظر إلي ما نالفه فلا نراه .. ومن هنا يضعف إحساسنا بالعالم إذ يكفينا ان نتعرف عليه، ومهمة الفنان محاربة هذا الروتين الآلي بنزع الاشياء من إطارها المألوف وتجميع العناصر المختلفة علي غير انتظار، ولذلك فإن الشاعر يعمد إلي كسر القوالب (الكليشيهات) اللغوية ليجبرنا علي تجديد تلقينا للاشياء من خلال التحول المجازي وهذه هي عمليه التشويه الخلاقة التي تعيد إلينا حدة التصوير بعد ان تثلمها العادة، ونكتشف كثافة العالم المحيط بنا بعد ان يفرغه الروتين" (٢٧).

وهذا المعني سوف نجده عند ارسط، الذي كان يري ان القول الشعري لا يستطيع تفادي الكلمات الغريبة، كما إنه عند الجمالتين الرومانتكيين، خاصة كولويردج ووردزورت، اللذين كانا يعتبران فكرة الجدة

والطـزاجة من معالـم الـشعر الحقـيقي، واساس الفن عند السيرياليين انه "بحث للمدهش والغريـب" ويكـفي ان نقـرا لجان كوكتو، احد اهم زعماء السيرايالين، ما كتبه عام ١٩٢٦، في تحديد وظيفة الشعر، لنجد تطابقاً يكاد يكون كاملاً مع فكرة الشكليين، حيث يقول:

"فـجـأة .. مـثـل ومـيض البـرق، نري الكـلب والعـربة والمنزل للمرة الاولـي، ثم لا تلبـث العـادة أن تمحـو هـذه الصـورة الأولـي، فنـداعب الكلب او نسـتقل العـربة، او نسـكن المنـزل ولكـن بعـد ان أصبـحنا لا نراهـم، وهذا هـو دور الشـعر، يرفـع الحجـاب بكـل معـاني الكلمـة، ويكشف لنا عن الاشـيـاء المدهـشة التـي تحيـط بنا والتـي ترصـدها حواسـنا بطريقة آليـة. ولنتـناول اي شـئ مـألوف ،ناخـذ في تنظيـفـه وجلوه ونضعـه في ابهي اشكاله فسوف يدهشنا حيـنئذ بشـبابه وطزاجـتـه وقـوته الهـائلة، هذا هو عمل الشاعر الاصيل" (٢٨).

إذن فطريقـة تشكـيل اللغة وآليـات التعـبير اللغـوي الخـاصة هي التي تمنحـنا الشعـرية، من حـيث كـونهـا تمثـل احـد العناصـر الجوهرية والبـالغة الاهمية والخصوصية في هذا الصدد وفي نفس الوقت، التفريق بين الشعر والنثر من حيث كونه عادياً تداولياً.

أما العنصر الثاني: الذي يفرق بين الشعر والنثر فهو الإيقاع (أو الموسيقي) ذلك الذي يعرفه بعضهم بأنه مجرد الوزن. ويذكر أن الاقدمين قد اعتبروا الوزن عنصراً فارقاً بين الشعر والنثر، حيث دخل الوزن في تعريف الشعر من حيث كونه كلاً ما موزونا مقفي، وها هو ابن طباطبا العلوي يعرف الشعر في كتابه "عيار الشعر" قائلاً: "كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم، الذي إن عدل عن جهته، مجته الاسماع، وفسد علي الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلي الاستعانة علي نظم الشعر بالعروض، التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق، لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه، بمعرفه العروض، والحذق به، حتي تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه (٢٩). وينقد هذه النزعة الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه "النقد الادبي الحديث"، فعلي الرغم من انه يعتبر ان الاستعانة بـ "الموسيقي الكلامية (وأتصوره يقصد الوزن) إنما هي توظيف لاقوي الطرق الإيحائية لان الموسيقي طريق السمو بالأرواح، والتعبير عما يعجز التعبير عنه"، إلا انه يعتبر ان اعتماد التفريق بين الشعر والنثر، علي الوزن والقافية، إنما هو تفريق شكلي "لا يبين عن روح الشعر، ولهذا تحدثوا - قديماً - عن الشعر المنثور، كانهم اقروا بان روح الشعر قد توجد حيث لا نظم، كما هو مصطلح عليه" (٣٠). وكاننا بذلك - من جديد - امام ثنائية الروح والمادة، فتبدو الشاعرية كياناً هلامياً، يبحث له عن جسد ليلتبسه، كما لاحظنا - قبل ذلك - عند الدكتور محمد العبد، بيد ان قيمة هذا الطرح تتحدد في أن الشكل الشعري التقليدي الذي يمكن أن يتسمي هنا بالوزن والقافية، ولم يعد معياراً قائماً علي اي مستوي

لتاكيد مدي انتساب قول معين إلي مجال الشعر، حيث إن :"الطريقة الادبية لم تعد عنصراً مادياً في النص، وإنما هي موقف محدد من العالم والاشياء" كما يقول "يوري لوتمان" (٣١). اي ان الشكل البنائي المحدد، سواء كان الوزن مؤسساً علي وجود القافية، او غيابهما، او غير ذلك، لم يعد مجرد وعاء مادي يستقبل تلك الروح الشعرية العائمة، بل إن وجودهما او غيابهما إنما هو ناتج رؤية، وحصيلة موقف ثقافي ومعرفي محدد، فنظام الوزن لا علاقة له بالشعر ككيان لغوي، وإنما هو بنية زخرفية، تتبع النهج الإنشادي الشفاهي، الذي كان يقال بواسطته الشعر، في فترة تاريخية سابقة والدليل علي ذلك ان قراءة الشعر، عادة، لا تقف عند التقطيع العروضي، او الوزني، الذي يحكم بيت الشعر المعين، وإنما يلتفت النظر اكثر، إلي التراكيب اللغوية، والدلالات المعنوية، والادوات البنائية المحددة، التي تجعل القارئ يطرب او ينفعل، ومن هنا يبدو الوزن والقافية وكانهما لون من التزيين الصوتي القادر علي إحداث تاثير جمالي خاص، وليست هناك محاجة في ان إضافة الوزن إلي النثر العادي لا يمكنها - بحال - ان تنقله إلي مجال الشعر، ومن ثم يمكن أن تضاف الوزن إلي النثر، ينفس القدر الذي يضاف فيه إلي الشعر؟ دون أن يغير هذا من طبيعتهما شيئاً. وقد اورد "جون كوين" في كتابه "بناء لغة الشعر" مقارنه دي سوسير بين "اللغة" و "لعبة الشطرنج" حيث شبه "المقول الموزون" بوحدات الشطرنج المزركشة بطريقة فنية، بحيث يمكن الإعجاب بها في ذاتها، ولكن هذه الزركشة لا علاقة لها، علي الإطلاق بقيمتها في اللعب من حيث وظيفتها" (٣٢). ولعل في تجربة "الشعراء الحرفيين" Letterests - الذين رفضوا المدلولات المتعرف عليها لكلمات اللغة، وأعتبروا "الحرف" هو الحقيقة الوحيدة الثابتة (٣٣). وقدموه في إطار موسيقي محدد

دليلاً علي عدم قدرة الوزن - في ذاته - علي طرح قيمة للشعر، لانهم خرجوا بذلك، عن إطار "المقول الشعري" بوصفة لغة دالة.

نستخلص من ذلك ان الوزن ليس دليلاً علي "الشعرية"، في وجوده، كما ان غيابه لا ينفيها، وإن اثر - بدرجة ما - بعدم إضافته، كبنية زخرفية ينبغي ان يستعاض عنها بعناصر جمالية اخري.

ومن هنا يصح لنا ان يسال عن "معيار الشعر" الآخر، الذي يمكن ان يقوم إلي جانب البناء اللغوي الخاص، الذي تحدثت عنه فيما سبق، ولقد اجبت، في بداية هذه النقطة، عن ذلك بانه "الإيقاع". ومن ثم يعود السؤال ليطرح نفسه من جديد: ما المقصود بـ "الإيقاع".

تشير كلمة "إيقاع"، للوهلة الاولي إلي "التوقيع"كعنصر موسيقي خارجي، فالإيقاع - لغة -: "اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء" (٣٤) وهو - في ذلك - لا يختلف، كثيراً، عن الوزن، بل يمكن ان يكون وجهه الاصيل. بيد أن الايقاع، من الناحية الاصطلاحية، يختلف - بينا - عن ذلك المعني، فيمكننا ان نقول: إنه تلك الموسيقي الداخلية، غير المنظورة، من الناحية الحسية، فهو هذا التناغم الحركي الداخلي الذي تبثه المعاني، والاخيلة، يقول "ادونيس": "لا تنبع الموسيقي، في الشكل الجديد (يقصد: قصيدة التفعيلة) من تناغم بين اجزاء خارجية، ذا أقيسة شكلية بل تنبع من تناغم داخلي

حركي، هو اكثر من ان يكون مجرد "قياس" وراء التناغم الشكلي الحسابي، تناغم حركي داخلي، هو سر الموسقي في الشعر" (٣٥).

وبديهي ان يحاول أدونيس رفض الوزن الخليلي، بإعتباره شكلاً جامداً، يتناقض مع ما يصبو إليه من تحرير للشعرية من اي شكل سابق التجهيز، بما يجعلها سجينة، وغير قادرة علي القيام بدورها من طرح لإحساسها الخاص بحركية العالم والإنسان، فلم يعد الشكل "الحتمي"، عنده، صنواً للجمال، بلأ أصبح ضد "الجمال الشعري" علي وجه الخصوص، فهو لا يمكن ان يكون ان يكون خالداً "وفقاً لحتمية معينة، ولو صح العكس لاصبح الشعر شكلاً من اشكال العلم" (٣٦)، ولهذا فإن رفض الشكل - بمعناه المعياري بما فيه الوزن - يصبح، في نظر ادونيس، تحريراً للقدرة الخارقة للشاعر، وصولاً إلي ان يصبح واقع القصيدة - كحضور مشخص في هيكل ما - هو شكلها، وهو وحدة انصهار اصيل، بين الطرح والرؤية الشعرية، وبين الاداة الشعرية اياً ما كانت، ومن هنا تبدو القصيدة الجديدة قصيدة حركة وتوثب، في مقابل القصيدة التقليدية، التي هي قصيدة ثبات وكبح، وبعد ذلك يتحقق "الخلق الشعري" في لانهائيته، تلك الحركة ليست مجرد حركة علي المستوي الدلالي الرافض والمتجاوز، ولكنها - كذلك - علي المستوي البنائي والتشكيلي.

إن "التناغم الحركي الخاص" الذي تطرحه رؤية ادونيس هنا، هي ذات المقصود بـ "الإيقاع" الذي نبحث له عن معني، علي نحو مجرد، وهو ما يمكن ان يلتقي مع ما

يطرحه الناقد الشكلي الروســي تينيــانوف، من حيث ان الخصائص الموضوعيـة للإيقاع الشعــري هــي: الوحــدة والتــتابع، في متوالية متناغمة، سواء من الناحية اللفظية أو المعنوية (٣٧). إنه - إذن - هذا التنــاوب الصحــيح للعــناصر المتــشابهة، كمـا انه يشــمل تكرار هذه العناصر، اي يمتــلك وجود خاصيـة "التـردد"، الذي تعــني عند لوتمان الايقاع علي وجه الخصوص (٣٨)، سواء علي المســتوي العمل الــيومي، او علي مستوي الادب بصفة خاصة، ويشير لوتمان - هــنا - إلي ما كتبه "شنجلي" من حيث ان الحركة - في مجال رياضة التجديف، مثلاً - تتكون من اجزاء منتظمة، موزعة علي حلقات متوازنة في الطول، متراوحة في الضعف والشدة، ومثل هذا العمل "يسمي عملاً إيقاعياً، علي حين يدعي ذلك (الانتظــام والتــناغم الزمنــي) بالإيقــاع" (٣٩)، غير انه من الواجب رصد ان ظاهرة التـردد - علي المســتوي الطبيــعي - تختــلف أختلافاً بيــناً، عنها في العـمل الشــعري، فالإيقــاع - في الطبــيعـة - يتمــثل في تكـرار أوضــاع معينة، خلال فوارق زمنية مــحددة، كتــتابع الفصــول والأيــام، ولكن الايقاع - في الشــعر - قد يعــني تكراراً دورياً لعــناصر مختــلفة في ذاتهـا، متــشابهة في دوافــعها، ومــواضعهـا من العــمل، بغية التسوية بين ماليـس متســاوياً، أو بــهدف الكــشف عــن "الوحدة" إن الإيقــاع اللغــوي، وإيقــاع الوحــدات - داخل القصــيدة - يمثــل عنــصراً جــوهرياً، ومميــزاً للشــعر عما ســواه، فضلاً عن أنــه حين يتخــلل هــذا الايــقاع بنــية العــمل، فإن العناصر اللغوية تحظي بما لا تحظي به في الاســتخدام العــادي، إلي جانــب أن البـنية الشعرية - عبر الإيقاع -

يمكنها أن تكشف الطبيعة الجدلية لدلالات الألفاظ، وتجلو خاصية "التناقض الداخلي" في ظواهر الحياة واللغة، الأمر الذي تعجز وسائل اللغة العادية عن التعبير عنه (٤٠).

إن الإيقاع - إذن - ليس مجرد "الوزن الخليلي" أو غيره من الأوزان، بل هو لغة ثانية لا تدركها الأذن - وحدها - بل الحواس، أو هو: "الوعي الغائب/ الحاضر"، فيما تقول خالدة سعيد.. "فلهذه اللغة (لغة الإيقاع) علاقة ثنائية بالأجواء الشعرية، فهي تستحضرها وتبثها" (٤١) إنه النظام الذي يتولي أو يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي أو شكلي)، أو جو ما (فكري أو روحي)، (حسي أو سحري)، وهو كذلك صيغة لعلاقات (التناغم، التعارض، التوازي، التداخل)، فهو - إذن - نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية، ذلك أن للصورة إيقاعها، كما أن للقصيدة - بصفة عامة - إيقاعها.

إن القيمة الجوهرية لمفهوم الإيقاع - هنا - أنه ليس ملزماً، علي نحو أقنومي، بل هو عنصر دلالي بالغ الإتساع، بحيث يمنح الشاعر أكبر مساحة ممكنة من الحركة والفعل الشعريين غير متقيد بكيان شكلي معد سلفاً.

يتضح، مما سبق، أنه يمكن للقصيدة أن تكون نثرية، أي غير متقيدة بالوزن والقافية، طالما أنها قد استطاعت أن تخلق لغة شعرية، علي قدر من الجدة والجرأة

التشكيلية، من ناحية، وأن تطرح بنية إيقاعية، من ناحية أخري، قادرة علي أن تمنحها دينامية وحركية خاصة، في مواجهة سكونية، وآلية البني العمودية.

فما مدي صحة هذا الفرض النظري من الناحية التطبيقية؟! أتصور أنه ينبغي لإثبات صحة ذلك، إن نحاول دراسة جانبي اللغة والإيقاع في قصيدة النثر المصرية، مسترشدين ومتفاعلين مع الجهود النظرية السابقة وهذا ما تناقشه النقطة التالية:

٣- ***سمات القصيدة النثرية:***

لا أدعي في هذه النقطة أنني أقوم بدراسة لمجمل النتاج الشعري النثري ولا أطمح للإحاطة بكل جوانبه في هذه العجالة، بل حسبي أن أحدد السمات الجمالية العامة التي يمكن أن تميز هذا اللون، متلمساً السمات اللغوية والإيقاعية السابق تحديدها، وإذا كنت قد أجتهدت طوال الصفحات السابقة من أجل تحقيق مقولة الشعرية وطرح محدداتها فقد بقي الآن أن أحدد مفهوم النثرية، ذلك الذي قد زج به في قضية تخص الشعر (حسبما تطرحه المفارقة الناجمة عن ازدواجية المصطلح الذي تمت مناقشته في النقطة الأولي).

تتبدي النثرية ليس فقط من خلال إطراح الوزن والقافية فتلك قضية تم حسمها فالنثرية في رأيي تتجاوز ذلك أيضاً في طرح صيغة استعمالية للعالم وللأشياء، إنها تنفي هذا الجمال الجليل والمقدس، وتبحث عن الجمال في القبيح

واليومي والمطروق،هادفة بذلك إلي ابتعاث "المدهش والغريب" من العادي والمألوف، الذي كدنا مع الأعتياد أن نجهله، أقول هذا وفي ذهني مقولة شلوفسكي السابق إبرادها، فمهمة هذا الشعر علي التحديد هي "نزع الأشياء من إطارها المألرف وتجميع العناصر المختلفة علي غير انتظار واكتشاف" المدهش فيها بعد أن أصبح عادياً ومألوفاً وغير مثير كما توحي عبارة كوكتو السابقة وأتصور أنه إذا كان الأمر كذلك فإن قصيدة النثر تتوازي مع الأتجاهات القائمة الآن في الفن التشكيلي والتي تقوم علي خلق الجمال من خلال إعادة توظيف النفايات والقطع القديمة المهملة، كما نجد علي سبيل المثال في تمثال الثور الذي صنعه الفنان صلاح عبد الكريم، إن اليومية والإستعمالية والشيئية، كلها سمات جوهرية تحقق مشروعية فنية لمفهوم النثرية الذي تتلبس به تلك القصيدة علي وجه التحديد، وهذه السمات موجودة في الحقيقة، في النتاجات الشعرية السابقة علي هذه القصيدة بدءاً من العصور الكلاسيكية في الشعر العربي، فنجده مثلاً في شعر أبي نواس، عندما يقول في قصيدته الخمرية:

"فجائت بها كالشمس يحكي شعاعها ٠٠ شعاع الثريا في زجاج لها حسناً
فقلت لها "ما الأسم والسعر؟ بيني ٠٠ لنا سعرها كيما نزورك ما عشنا
فقالت لنا: حنون أسمي وسعرها ٠٠ ثلاث بتسع هكذا غيركم بعنا"
ولما تولي الليل أو كاد أقبلت ٠٠ إلينا بميزان لتنقدنا الوزنا
فقلت لها جئنا وفي المال قلة ٠٠ فهل لك في أن تقبلي بعضنا رهناً؟
فقالت لنا "أنت الرهينة في يدي ٠٠ متي لم يغوا بالمال خلدتك السجنا"

فهذا الحديث الذي يدور بين حنون وأبي نواس أنما هو حديث نثري ويومي وعادي إلي حد بالغ، ولكن قيمته الشعرية هنا قائمة علي أساس اتساقه مع الحالة الفكرية المرحة التي يطرحها جو القصيدة النفسي من حيث كونها قصيدة في وصف الخمر.

ونجد نفس هذا المنحي كذلك عند عمر بن أبي ربيعة الشاعر الغزلي الأموي "أي أنه سابق لأبي نواس زمنياً" عندما يقول مخاطباً "هنداً" في قصيدته المشهورة:-

قلت أهلاً أنت بغيتنا .. فتسمين فقالت أنا هند

إنما ضلل قلبي ما احتوي .. صعدة في سابري تطرد

إنما أهلك جيران لنا .. إنما نحن وهم شئ أحد

حدثونا إنها لي نفثت .. عقداً يا حبذا تلك العقد

كلما قلت متي ميعادنا .. ضحكت هند وقالت بعد غد

(والصعدة هي قناة الرمح، ويشبه بها قوام المرأة في الإستقامة والسابري هو الثوب الرقيق الشفاف الذي يبين ما تحته).

إنه كلام نثري يومي لا يعدو كونه: ما أسمك/ أسمي كذا، لقد غوي قلبي عندما وقع في هوي الجسد السمهري الذي تبين مفاتنه من تحت الثوب الرقيق، وأهلك

جيران لنا ونحن وهو واحد (باللغة العامية)، يقولون إنها سحرت لي فما أحلي هذا السحر، إنها فتاة مراوغة فكلما قلت لها متي نلتقي قالت بعد غد.

وهناك أمثله أخري كثيرة علي مثل هذا النوع من سيادة العناصر اليومية والنثرية بالمعني المباشر للفظ، ولكنها دائماً كانت تتخفي تحت جلال الوزن والقافية.

نفس هذه السمات نجدها أيضاً لدي بعض شعراء التفعيلة الحداثيين، فها هو صلاح عبد الصبور يقول في قصيدة "الشمس والمرأة" من ديوان "تأملات في زمن جريح":

وقامت مرهقة شمطاء

أخذت من أول دكان

ما يكفيها من خبز ونبيذ ودخان

ذهباً كي ترقد في ماضيها،

ننشئه إنشاء"

ويقول في قصيدة "الحزن" من ديوان "الناس في بلادي"!

"وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح

وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف

ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش

فشربت شايـــــأ فـــــي الطريـــــق

ورتقـــــــــــت نعلـــــــــي

ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديـــــق

قـــــل ساعـــــة أو ساعتـــــين

قـــــل عشـــــرة أو عشرتـــــين" .. آلـــــخ.

وعلي نفس المنوال ينسج أحمد عبد المعطي حجازي عندما يقول في قصيدة "في الطريق إلي السيدة" من ديوان "مدينة بلا قلب"

"يا عـــــم

من أين الطريـــق؟

أين طريـــق السيـــــــدة

- أيمن قليل ثم أيسر يابنـــــي

قال ... ولـــم ينظـــــر إلـــــي"

كما يقول في قصيدة "سلة ليمون" من نفس الديوان:

"مسكـــــــــين!

لا أحد يشمـــــك ياليمـــــون!

والشمس تجفف طلـــك ياليمـــــون

والولد الأسمر يجري، لا يلحق بالسيارات

عشـــــــــــرون بقـــــــــرش

بالقـــــــرش الواحـــــد عشـــــــــرون"

ونستطيع أن نجد أمثلة مشابهة عند حسن فتح الباب وعبد المنعم عواد ويوسف وغيرهما.

غير أن ما يجعل قصيدة النثر تختلف عن هذه النتاجات السابقة سواء كانت تراثية أو حداثية أن السمة اليومية الأستعمالية تشكل عنصراً عارضاً في السياق ويجري توظيفها عادة لتحقيق مرمي أيديولوجي أو فني محدد خارج عن نطاق اليومي، بل يشكل نقيضاً له من حيث أنه يحيل إلي مرجعية روحية أو أيديولوجية علي قدر من الكمال والجلال وعدم استعدادها لقبول المراجعة أو الشك، أما اليومي في قصيدة النثر فإنه يمثل الجوهر وليس العرض، وهو يستخدم في ذاته ولذاته، وهو يطرح نفسه كمرجع ضد كل المرجعيات، بل ضد مرجعيته ذاتها، إنه حالة قصاص من الإيمانات الزائفة، أو قصاص من الخديعة والهزيمة التي أوصلتنا إليها تلك الإيمانات، وهي حالة مراجعة كاملة لكل ما هو مستقر ومرجعي ونقض كامل لكل ما هو ثابت ومستقر ومقدس.

يقول أحمد يماني في ديوان "شوارع الأبيض والأسود" في قصيدة بعنوان "يوتوبيا المقابر" (لاحظ دلالة العنان)!

"جدران غيــــر مطليـــــــــة،
وأرضية مليئـــــة بالحصــــــى،
وعظام هشة لا تستطيع حتي أن تقـــف،
وعظامي أنا محشورة فـــي الوســـط،
أفكـــــر فــــي مظاهـــرة صغيـرة،

للإحتجاج علـــي الملائـــكة الذيـــن منعـــوا

الكالسيــــــوم الــــــلازم لنــــــــا".

فالجدران غير المطلية والأرض المحصبة والعظام، وكل عناصر المشهد العدمي تحاصر العظام أو البقايا الهيكلية لأنا الشاعر المهزوم الذي لم يعد - للمفارقة - يفكر في تخليص ذاته من بين هذا الركام، بل في مظاهرة صغيرة للحصول علي الكالسيوم اللازم لهذه العظام؟ إنها بنية تقوم علي مفارقة كلية شاملة بدء من مفردات المشهد وحتي فيما ينتج عنه من نزوع، نستطيع أن نلاحظ تلك اليومية والاستعمالية الفاجعة كذلك في شعر إيمان مرسال في ديوانها المعنون بـ "ممر معتم يصلح لتعلم الرقص"، ففي القصيدة التي جاءت بعنوان "يبدو أنني أرث الموتي" (لاحظ مرة أخري دلالة العنوان، لكن لا تتصوره عنواناً تراجيدياً أو ميلودرامياً، فهو عنوان تهكمي)، تقول:

"يبدو أنني أرث الموتـــــــي

ويومـــــــاً مـــــــا

سأجلس وحدي علي المقهـــــي

بعد موت جميع من أحبهـــــم

دون أي شعـــــور بالفقـــــد

حيث جسدي سلـــــة كبيـــــرة

تـــــرك فيهـــــا الراحلـــــون

مـــــا يـــــدل عليهـــــم".

تلك السمة يمكن أن نجدها بوضوح عند عبد الوهاب داود ومحمود قرني وياسر عبد اللطيف وعلي منصور وكريم عبد السلام وفاطمة قنديل وسامي الغباشي وعباس منصور وأمل حمال ورضا العربي ومصطفي عبادة ... آلخ.

ومن هذه النزعة التي أسميتها "اليومية والاستعمالية" والتي تمثل ملمحاً فارقاً بين قصيدة النثر والقصيدة السابقة عليها بمختلف عصورها، تنطلق كل السمات الجمالية التي تميز تجربة هذا الجيل بالكامل، بغض النظر عن فروقات تخضع لعناصر النضج الفني أو الثقافي.

ونستطيع أن نجمل تلك السمات في النقاط التالية:

١- اللغة المشهدية الساعية نحو تحقيق المفارقة المدهشة.

٢- الاختزال والكثافة البللورية (الاقتصاد الشديد في اللغة).

٣- الميل إلي اختراق التابوهات من خلال.

أ- الجسدانية أو الأحتفاء بالحاجات البولوجية للجسد.

ب- النزعة الأعترافية الساعية نحو تحقيق الصدمة الأخلاقية أو العقيدية.

٤- التمحور حول الذات التي لاتحفل بشئ.

٥- الإيقاع المفاجئ الذي يقوم علي التوسل "بالمتوقع وصولاً إلي اللامتوقع".

وسأحاول التمثيل علي ذلك بإيجاز فيما يلي، دون شرح، معترفاً بأنني لا أطرح سوي رؤوس موضوعات يمكن تعميقها في دراسة أكثر أناة في المستقبل.

١- اللغة المشهدية الساعية نحو تحقيق المفارقة المدهشة:

والمقصود بها هو الاعتماد علي حاسة البصر في تكوين المشهد، والذي يستطيع في الحالات الجيدة أن ينتقل من مكونات الواقع اليومي المعتاد إلي مكونات واقع الحلم أو الخلط بينهما وهو ما يحقق ما يمكن تسميته بالمفارقة المدهشة، مثلما يقول عباس منصور في ديوان "في المقهي طبعاً":

"علي هامش الجسر
الجميلة تخلع الماء من سكينته
تدهش النهر بوجبة رائعة
وتهدي السماء كنز الصغيرة
فهل الوقت متسع لذاكرتي؟
والتواريخ ما أنجبت إلا قراصنة
جديرين بالوقت والأوسمة
وماذا أقول لامرأتي
أنحن الشظايا
يصوبنا الزحام والعجمة القاتلة
ليتها الآن باركتني

وأنشدت لفراغـــــنا الروحـــــــي

هكذا أحصد الظل يا امراتـــــــي

مـــــــن هنـــــــا

مرت سلال الشعر عامرة بالمواجيـــد

زاخرات برصانة الدفء البلاغــــــي

صوب خديعـــــــة أبـــد" ص٤٤٠

٢- الاختزال والكثفة البللورية:

والمقصود بها البعد الكامل عن التفاصيل، وأن يطرح في كلام قليل معاني فياضة بفعل الدرجات المتباينة من الغموض الناتج عن الإختزال وحيث تميل القصيدة علي وجه العموم إلي القصر المساحي وعدم الاسهاب اللغوي.

تقول فاطمة قنديل ف ديوانها "صمت قطة مبللة":

"الجدران مرايا ... وأنـــــا أكثـــــر

يطل وجه أمي أخضر كبقايا حبـــر الطباعـــة

فقط لم نكـــن نتوقـــــــع مرورهـــــم

حـــــين انغرســـــوا فيـــــــنا

حلقـــــــة مكتـــومـــــــــة

وها هو ... رذاذ فـــــوق المرايـــــا" ص٢٣٠

٣- الميل إلي أختراق التابوهات:

وتلك هي السمة الأكثر شيوعاً لدي شعراء هذا الجيل، ويتم ذلك سواء علي مستوي الاحتفاء بالجسد أو ما أسميه "بالجسدانية"، أو علي مستوي النزوع نحو تحقيق الصدمة الأخلاقية أو العقيدية، يقول ياسر عبد اللطيف في ديوانه "ناس وأحجار":

حتي الآن، وليس دائماً
ملصق بالذاكرة يحمل عريها
ومري يبلل حدود الغربة
أسير بها حاملاً هالة النشوة فوق رأسي
تقديس مؤقت علي الطريق الملكي
بين البيت والجامعة" ص٣٩.

٤- التمحور حول الذات التي لا تحفل بشئ:

والمقصود بذلك هو سيطرة المنظور الذاتي الخالص في الرؤية للأشياء وللعالم وعدم الرغبة في التعامل الإيجابي مع أية أطروحات خارج الذات إلا من منظور تهكمي أو لا مبالي، يقول محمود قرني في ديوان "حمامات الإنشاء":

"شيدت بهجة وحدي
وتأبطت السماء من شرق الكاتدرائية
وهي تجاور حصة الدرس

كنت أود أن أكـون ناقـوسـاً

بنبـــــرة عسكريـــــة

أو علي الأقل منشـداً أعمـــي" ص٦٣.

٥- الإيقاع المفاجئ الذي يقوم علي التوسل "بالمتوقع وصولاً إلي اللامتوقع":

وهو ذلك الإيقاع المخادع الذي يطرح أسئلة عادية أو عناصر مشهدية عادية سرعات ما تنقلب إلي ضرب من الخيال غير المرتبط بصلة مباشرة أو غير مباشرة إلي المنطق الخارجي الذي تم إقرارة في البداية كقول عبد الوهاب داود في ديوان "ليس سواكما":

"أنـا لا أحبـك فـي الظهيـرة

لا أحبك فـي زحـام الحافـلات

ولا أحبـك فـي بحـور الشعـر

أنت/ تميمتي/ والليل/ يعرف/ واليمام/ رسالتـي

هل تقرأين الأحمر في صحـف المسـاء" ص٧٩.

وتقول كريمة عبد السلام في ديوان "استئناس الفراغ":

"هل برأسك علي صدري لأرفع المخـدات

لن أتحـمل صفـاء المشهـد

إذا تم بربـط اليديـن

لحصانـين متدابريـن

أو بالإلقـــــــــــــــاء
في بيت الثعابـــــــين العاصـــــرة
العين قبــل الإنطـــــــفاء تتــــسع
حتـــــــــى لا يتســـــرب الألـــــم
وتتجلـــــــي ملامـــــح مطارديــــن
يفتشون عن أمن اللحظة" ص٤٩، ٥٠.

هكذا نستطيع أن نقول إننا بإزاء بنية شعرية حقيقة توفرت لها طاقة لغوية وإيقاعية علي قدر من الغني والخصوصية، وعلي قدر من الجدة والطرافة، وكذلك علي قدر من الإدهاش والفاعلية الجمالية رغم المآخذ التي يمكن أن تسببها نصوص ضعيفة تنسب إليها ولا تستطيع توظيف العناصر ولا أستخدامها، وإذا وظفت الجسدانية، فإنها تتحول إلي موتيفة غير فنية لأنها لا تقوم بفعلها الدلالي الذي يتجادل مع أخريات ولكنها تصبح أشبه بنبوع من البورنوجرافيا، وإذا وظفت عنصر اختراق التابو فإنها تتحول إلي هجائية مجانية، وإذا وظفت المشهدية فإنها تقع في السردية الفجة التي لا تومئ إلي ما بعدها .. آلخ.

الهوامش

١- علي عشري زايد: إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل مجلة إبداع (القاهرية) العدد الثالث مارس ١٩٩٦ ص٢٥.

٢- د. عبد القادر القط: رؤية الشعر العربي المعاصر في مصر مجلة إبداع الفاهرية العدد الثالث مارس ١٩٩٦ ص١٧.

٣- كمال نشأت: شعر الحياة اليومية مجلة إبداع القاهرية العدد الثالث مارس ١٩٩٦ ص٥٥.

٤- د. صلاح فضل: إيقاع آخر .. شعر آخر جريدة أخبار الأدب القاهرية، ١٩٩٣ ص٣٨.

٥- إدوار الخراط: الكتابة عبر النوعية، دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٤ ص١٨.

٦- نفسه ص٣٣، ٣٤.

٧- د. غالي شكري: شعرنا العربي الحديث إلي أين، دار الشروق القاهرة ١٩٩١، ص٨٢.

٨- د. عبد القادر القط: السابق ص١٧.

٩- إدوار الخراط: السابق ص٣٥.

١٠- د. محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر القاهرة، باريس ١٩٨٩ ص١٧٧.

١١- نفسه ص١٧٧.

١٢- نفسه ص١٧٨.

١٣- غالي شكري، السابق ص٨٢.

١٤- توفيق صايغ: المجموعات الشعرية دار رياض الريس، لندن، ١٩٩٠ ص١١٣.

١٥- سوزان بيرنار: قصيدة النثر من بودلير إلي أيامنا، ترجمة د. علي جواد الطاهر دار المأمون، بغداد، ١٩٩٣، ص١٦.

١٦- د. عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٣ ص١٢٨.

١٧- جون كوين: لغة الشعر ترجمة د. أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط٣ ١٩٩٣ ص٣٩.

١٨- نفسه ص٣٩.

١٩- Prolego mana to theary of Language txed du donis Baltionore 1953.

عن جون كوين، مصد سابق.

٢٠- حازم القرطاجني، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه، تونس ١٩٦٦ ص٩٣.

٢١- أنظر رينية ويلليك، مفاهيم نقدية، ترجمة د. محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٨٧، ص٢٧٧.

٢٢- سوزان بيرنار، قصيدة النثر من بودلير إلي أيامنا، ترجمة د. علي جواد الطاهر، دار المأمون، بغداد ١٩٩٣، ص٣١.

٢٣- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي بيروت،الدار البيضاء ١٩٩٤، ص٨٩.

٢٤- نقلاً عن د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر القاهرة، د.ت. ص٣٥٩.

٢٥- Ali chek Riffatere/Samiotics of Poetry London, Methuen 1978.

نقلاً عن ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصرة وقراءة الشعر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم - الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦ ص١٧.

٢٦- د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة مختار، القاهرة ١٩٩٢ ص٧٧، ٧٨ وما بعدها حتي ص٨٦.

٢٧- نفسه ص٨٣.

٢٨- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعري تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية القاهرة ١٩٦٥، ص٣،٤.

ولمزيد من التوسع أنظر:

د. جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مؤسسة فرح، قبرص، ط٤. ١٩٨٦.

٢٩- د. محمد غنيمي هلال، مصدر سابق ص٣٦٠.

٣٠- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٥، ص٤٣.

٣١- جون كوين، مصدر سابق ص٤٢.

٣٢- الحروفية، حركة في الأدب الفرنسي تزعمها الشاعر الفرنسي الروماني الأصل يزيدور إيزو الذي أصدر عام ١٩٤٧ قانون حركته وكتابه "مدخل ... جديد"

ولم تنجح الحركة، ويمكن أعتبارها أمتداداً لحركة الدادية في الربع الأول من هذا القرن التي تزعمها تريستان تزارا، أنظر كوين ص٤٣٠

٣٣- أنظر مادة "وقع" في المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية الجزء الثاني ط٣، ١٩٨٥، ص١٠٩٣٠

٣٤- أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر، بيروت ط٥، ١٩٨٦، ص١٤٠

٣٥- نفسه ص١٤٠

٣٦- مفاهيم الشعرية سابق ص٨٥٠

٣٧- يوري لوتمان السابق ص٩٠٠

٣٨- نفسه ص٧٠

٣٩- نفسه ص٧١٠

٤٠- خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت ١٩٧٩ ص١١١٠

تحطيم الشكل خلق الشكل
دراســـة فـــي قصائـــد تسعينيـــة

المغامـــرة الشكلية والدلالـــية والرغـبة في تحطـيم الأشـكال المعـهودة (بنسب متـفـاوتة) هي الملمح المشتـرك الذي أرشـحـه لدراســة قـصـائد هذه المجموعات الست لشـعراء بورسعيد. تقوم هذه المغامرة عندهم علي أساس أن اللغة الشعرية تتـجاوز الحـس والعـقل معاً. ومـن ثـم يصبـح الخطاب الشعري خطاباً غير عادي وغيـر مألـوف، حيث يتجلي الإبداع في عملية إعادة بناء الدلالات اللغـوية وقيمها المعنـوية وارتـباطاتها الشـكلية، ويتجاوز التركيب الذي يسـتند إلي المقاييـس العقـلية والنـسب المنطقيـة. ويتجاوز البناء الذي يقوم علي التعليل وتقديم المسوغات أو عقد المقارنات والتشبيهات. بل إنه ينطلق من ما يمكـن أن نسـميه بـ "الصورة - البذرة" (١)، فتتحرك هذه الصورة بحرية الحلم وتعصف بحدود الواقع ومعقولية نسبه، مثلما يقول إبراهيم أبو حجة في قصيدته: «ظل الضحي»:

"فاكهة تهبّ نكهة، لتنزل النهود غلالة
القمر، تمد بين الظل والقرميد أطفـالاً
يتناوبـــون جوراحـــاً
لا يبرحون لجاجة الـــدم والسكـــون".

إن العـلاقات بـين عـناصر الصـورة هـنا لا تحكـمها أية معايير منطقـية، كما لا تفرضها كيانات ذهنية أو فكرية أو حسية مسبقة. فالفاكهة التي

تهئ نكهة، وتلك هي "الصورة - البذرة"، مستخدمة التشابه العابر بينها وبين النهود، تؤدي إلي أن توحِل النهود غلالة القمر، أي أن تغطي نفسها علي وجه السرعة بضياء القمر. وهي صورة تحمل من الإدهاش والحركية والخصوصية وتوفر المنطق الداخلي المكتفي بذاته، والذي لا يستعين بأية تواجدات خارجية، بما لا يجعلها معتادة أو معهودة بالنسبة لأحد أشكال القصيدة السابقة عليها، والتي دارت علي مستوي الأنفعال الحسي، الذي يرتكز علي تقنية انعكاس الواقع في رتابته واشكاله العادية. تقول نازك علي سبيل المثال، وهي من المؤسسين الاوائل لحركة الشعر الحر:

"طلوع الفجر
اصغ إلي وقع خطي الماشين
في صمت الفجر، اصغ، انظر
ركب الباكين
عشرة اموات، عشرون"

فالبناء اللغوي هنا يستمد طاقته التعبيرية من حواس اللمس والسمع والبصر، تلك هي حدود الشعرية عندها. وهذا الامر ينطبق بدرجة كبيرة، علي جزء مهم من تجربة جيلها.

وهذه الصورة الجديدة مختلفة كذلك عن الصورة العقلانية التي تدير الانفعال في حدود الذاكرة والرؤية الذهنية التي يراعيها الشاعر حين

يقارن ويوازن ويشبه ويستعير، كما ان بناء اللغة يقوم علي التعليل وتقديم المسوغات، إلي جانب التشبيهات والاستعارات القريبة، كقول البياتي في قصيدته «بكائية إلي شمس حزيران»:

"طحنتنا في مقهي الشرق حرب الكلمات والسيوف الخشبية

والاكاذيب وفرسان الهواء

نحن لم نقتل بعيراً او قطاة:

لم نجرب لعبة الموت، ولم نلعب مع الفرسان

او نرهن إلي الموت جواد

نحن لم نجعل من الجرح دواة

ومن الحبر دماً

فوق حصاة" .. إلخ.

فالقضية هنا محاولة تقديم معني او مبرر لهزيمة السابع والستين. فتدور القصيدة في إطار من المحاججة العقلية التي تستطيع ان تطرح جوانب الخلل التي المت بالمجتمعات العربية حتي وصلت بها إلي واقع الهزيمة، حيث تسود في هذا المستوي الابنية البلاغية التقليدية القائمة علي التشبيه كآلية مباشرة او غير مباشرة، كان تاتي عن طريق استعارة او غيرها.

كمـا ان الاشتـبـاك مـع الـراهن والآني، مـن احداث سياسيـة يتم علي نـحو مبـاشر تمامـاً، فالقصـيدة هنا إنمـا هـي موقف سياسي او اجتماعي ناصع لا تخطئه العين.

امـا عـند شـعـراء الموجـة الاحـدث، وهي الموجـة التي بدات بجـيل السبعينيـات، والتي يقع في إطـارها شـعراء مجمـوعتنا، فـإن العلاقـة بن القـصيدة والراهن من احداث لا تلـحظ إلا فـي المسـتـوي البـاطن، كمـا ان الاشتباك بينهما لا يتم إلا في العموميات والكليات، ويزداد علي ذلك ان القصيدة التسعينية، بوجه خاص، تعد مهمومة اكثر بمحاولة اكتـشاف الجـمال الشعـري في الخاص واليومي المعاش، والـعلاقات الخفـية بن الأشـياء وما تطـرحه من قيمة دلالية تتجاوز قيمتها الاستـعالية. ولعل ذلك ما يمنحها طابع النثرية حتي وإن جاءت موزونة، وهـو ما يمكـن ان يسـوغ مصطلح قصيدة النثر، ويمنحه مشروعيته. فالنثرية هنا لا يتم طرحها للدلالة علي الوظيفة الاستعمالية للكلمات، ولكـن علي مستـوي اقتـراب الخطـاب الشعري من - وتماسه مع - اليومي والراهن والخاص وليس العام بصورته المباشرة بينما تاتي الشعرية المتمثلة في كلمة «قصـيدة» من خـلال محـاولة تحقيـق ابنيـة فنية خاصة تبث رسالتها الجمالية من خلال تقنيات تقوم علي الإدهاش، والمفارقة، والانتقالات المعنوية المفاجئة، والتكثيف البللوري الذي يختزن مستويات لا نهائية من الدلالة. مثلما يقول محمد النادي في قصيدته «اصابع»:

"يسمي المسافة بين السرير وشرفتـه

بـــــــــــــــــــالارق

يقـــــــــــــــــــول:

ازدحمت بهذا الهواء المكدس في غرفة النوم

فهل ينبغي ان افتح عينــــــي صباحـــــــا

علـــــــــي شقتــــــــــي؟"

فالتـجربة هنـا جزئيـة وخاصة جداً ولا توحي مباشرة باية دلالات اخري خارج المحيط العادي اليومي لحياة الشاعر. بيد أنها، رغم ذلك، قادرة من خلال كثافتها واختـزالها اللغوي التلغرافي وانتقالاتها المفاجئة وتعاملها الحميم مع الاشياء (السرير - الشرفة - غرفة النوم) علي طرح معني إنساني مفعم بالدلالات والرؤي. (وسياتي التناول التفصيلي لهذه الاعمال بعد قليل).

إن تجربة شعراء بورسعيد، إذن، يمكن رصدها من خلال هذه المغامرة الشكلية البنائية، وكذلك من خلال انتمائها إلي هذه الحركة الجديدة، التي طرحت جانباً الرؤية الحسية والرؤية العقلانية، محققة مع قطاع مهم من مكوني المشهد الشعري الراهن في مصر ما يمكن تسميته "بالرؤية - الحلم"، وإن كانت هذه الرؤية تمتح مكوناتها من التجربة اليومية العادية.

وسوف احاول فما سيلي من صفحات دراسة هذه التجربة من خلال تتبع مفهوم الشكل عندهم وذلك من خلال محورين رئيسيين:

١- انضباط الشكل:

وسوف اناقش في إطاره اعمال السيد منصور وإبراهيم ابو حجة.

٢- حريـــة الشكل:

وسوف أناقش في إطارة اعمال احمد عبد الحميد ومحمد النادي وصلاح زكريا واحمد الطناحي.

انضبـــــاط الشكـــــل:

والمقصـــود بإنـضـبـاط الشـــكل هنـــا ان القصـيدة تعـــطي تنظيماً إيقـــاعيـاً ودائـــرياً صـارماً، وهـــي حســب سوزان بيـــرنـار "تهتـــم اكثـــر بالـــفن الشــكلي وتـــطرح موقفـــاً اكثر وعياً وإرادة. وهي - في الوقت نفسه - مـبنـــية علـــي الشـــعور بالنظام والتنـــاسق الكـــونيين وعلي الرغبـــة في المشـــاركة فـــي ذلـــك" (٢) فإذا بالقصـــيدة لدينـــا تقـــوم كعـالم متمـاسك يحتـــفي بتقنـــيات التـــوازي والتكـــرار والترجيـــع علـــي ما بـــدا والتـــحام النهاية بالبداية.

١

تقوم البنية المركزية في شعر السيد منصور علي نموذج "الحرف - الانثي" حيث يتشكل الحرف، وهو دال سيميولوجي علي الكتابة الشعرية. في هيئة انثي مراوغة مشاكسة، ومن ثم تاخذ القصيدة بكافة اساطير وآليات العلاقة بين المراة والرجل، لتشكل في النهاية قالباً اسطورياً مشعاً مبايناً لطرحها الاولي، الذي ينطلق من معاناة الكتابة، إلا انه رغم ذلك يضيف إليه وينقل دلاليته عبر التحولات الصورية والمفهومية إلي مناطق اخري غنية ومفعمة بالمعني والتجربة الإنسانية من ناحية الطرح الدلالي والشعوري.

"فالحروف" هنا كائنات عاقلة واعية تتحرك علي نحو مستقل بما يجعلها قادرة علي إخضاع الشاعر وتحويله إلي واحد من سكان مملكتها، المتبتلين في محرابها، تقول القصيدة:

"تلك الحروف التي تعني

وتستعصي

فلا يجتاح حد الماء ثورتها

ولا يرتد حاملها بها.

تلك الحروف.. هي.. هي:

صمت الرماد..

بـين المـاء والكلمـات

نـار

تستقيـم علـى الفـراش" .

تلك الحروف التي تتمنع (تعني وتستعصي) إنما هي حروف مشتعلة تتقد بنار ولا يسيطر الشاعر عليها بماء إبداعه، ولذلك فإن هذه النار تنتقل إلي داخله ويصبح هو نفسه متقداً ومعتلاً بفعلها (نار - تستقيم علي الفراش) .
حيث يتولد الاثر الشعوري للصورة من المقابلة بين الماء والنار، بين الإبداع والحروف، فايهما سيخضع الآخر؟ إنه تلك الحروف بالتاكيد، فهو يود ان يتحد بها، بيد انها تقاومه وتزيد اشتعاله متمنعة عليه فارضة عليه الصمت، فهو لغته التي ليس له عنها من محيد:

"تقاومه، تنفخ فيه نشوتها

- محصنة ببـاب -

ليس يعنيها السكـوت

- هذه لغاتـك

فامتثـل !!"

إن هذه الممانعة وهذا الإغواء اللذين يمارسان في اللحظة الواحدة هما المسئولان عن تحريك لواعج الشاعر وتحويل فاعلياته بحثا عن التحقيق ونفي تشتته وضياعه، بحثاً عن إعادة بعثه من جديد إنساناً

سوياً بتوحده بحروفه. وهنا يتم خلق الاسطورة الحديثة التي تبشر بها القصيدة من خلال التناص مع اساطير اخري قديمة تدور حول مفهومي التيه والبعث، كاسطورة إيزيس واوزيريس:

"هُدات رياح

عندما وزعت ماء طفولتي بين الجهات،

وطوفت إيزيس

- شرقاً وغرباً -

مهيئة لحمل وصيتي"

فتوزيع ماء الطفولة بين الجهات يستدعي واقعة توزيع اجزاء جسد اوزوريس بين الجهات، وهو ما يسوغ استدعاء ايزيس لتقوم بالترحال شرقاً وغرباً، لكن هذه المرة لا تقوم بجمع ما توزع بين الجهات، بل لتحمل وصيته. وهو ما يمثل انتقالاً مفاجئاً مربكاً للقارئ الذي كان يتوقع ان يستمر التوازي النص بين الواقعتين، بيد ان هذا الانتقال المفاجئ هو ما يمنح هذه الصورة حيويتها وفاعليتها الشعورية. مثلما يقول يوري لوتمان، فالشعر الجيد عنده هو "ذلك الشعر الذي يتواكب فيه المتوقع واللامتوقع في وقت واحد، اما فقدان الاصل الاول (المتوقع) فإنه يجعل النص عديم المعني، علي حين ان فقدان الاصل الثاني (اللامتوقع) يجعله عديم القيمة" (٣).

هذه التقنية التي تمنح الشاعر فرصة ان يفتح باب قصيدته علي عوالم جديدة، تحمل مشروعيتها مقدماً من خلال ارتكازها علي اصل حدثي ومعرفي وجمالي معترف به، كمل أنها تتيح له استثمار تداعيات هذا العالم القديم - الجديد لكي يبني اسطورته الخاصة، التي سوف يستطيع من خلالها طرح اكبر دفقة شعورية ممكنة، في لغة ملؤها السحر والحلم والغموض الشفيف الناجم عن الحركة المتماوجة للرمز، الذي يبين لحظة ويختفي لحظات.

إن هذه التيمة، تيمة الحرف المراوغ، الذي يمثل معادلاً سيميولوجياً لمعاناة الإبداع، ليست جديدة علي اي نحو. فهي، علي رومانسيتها الناتجة عن إرتكازها معرفياً وجمالياً علي اسطورة الالهام الرومانيس، فإنها قد طرقت علي ايدي خليل حاوي في قصيدته "الناي والريح في صومعة كيمبردج"، وصلاح عبد الصبور في قصيدته "رحلة في الليل" في ديوانه "الناس في بلادي". وغيرهما.

وهي (اي القصيدة) عندهم جميعاً عصية متمنعة، بيد ان الفارق ان خليل حاوي الذي يشبهها بـ "البدوية السمراء" في إبائها وتمنعها، يري انه لابد من المكابدة والمعاناة حتي يستطيع ترويضها كما يروض الجمل الصبور:

"تعصي وليس يروضها غير الذي يتقلد الجمل الصبور" (٤).

بينما يري صلاح عبد الصبور ضرورة الاستمرار في جوب الآفاق بحثاً عن النادر والنفيس ولا يجب التوقف:

"السندباد كالإعصار.. إن يهدا يمت" (٥).

في حين ان شاعرنا يقرر بتواضع انه قد خرج من رحلته بنفس ما دخل به:

"صدي يعانق نقطة البدء القديمة".

ولكنه خرج من كل ذلك بما هو اثمن في رايي، لقد خرج بهذه التجربة الشعرية والشعورية الفنية المليئة باللماخية والذكاء التصويري والتعبيري. فإن هذا "الصدي" لم يذهب هباء، بل يزاوج بينه ولون الحياة، "لون البرتقال" ليستخلص خصوصيته بين هذه الالوان:

"هو ذا يزاوج بين لون البرتقال، والصدي

ويمكث غامضاً كالارجـــــوان:

فتـــــــي،،، ...

هلا لا يحاول وضع الوانـــــــه".

ولعله من الواضح ان القصيدة هنا تقوم علي هندسة بنائية علي قدر من الاحكام، تجلت في استخدام تقنيات التوازي والتناص، واستدعاء الاساطير القديمة، كما انها تدور حول نفسها وتجيب عن اسئلتها الضمنية. إنها تقيم جمالاً مبنياً علي

النظام الذي يوجد زمانة ومكانه الخاصين، كما يوجد منطقه الخاص. إننا، بكلمة، إزاء قصيد، رغم انه يقوم علي انقاص شكل قديم، إلا إنه يقيم شكلاً جديداً علي قدر من الدقة والاحكام.

٢

علي نحو مقارب (نسبياً بالطبع) تاتي قصائد إبراهيم ابو حجة. فعلي الرغم من حميمية ويومية بداية قصيدته "صباح جديد"، وتعامله مع الاشياء الاستعمالية، واحتفائه بالجسد، وهي كلها ملامح جوهرية لقصيدة النثر، بما يغاير تمام المغايرة قصيدة السيد منصور التي تدور في اطار من التعالي الترانسندنتالي للصورة والجو النفسي والمرمي الدلالي كما راينا. اقول علي الرغم من هذه الملامح النثرية، فإنها تندرج في اطار نفس الشكل الصارم الذي تندرج فيه قصيدة السيد منصور. يقول إبراهيم ابو حجة:

"اشعل سيجارته الاولـــي

علي سلم الحافلـــــــــــة

فارتخت في يديه الجريـــــــدة

فاضل اشتجار الخطوط علي قبتـــــــين

وفاض بين النساء اللواتي اغتسلن من الليل

هل يكون المساء مساءً بدون نســـــــــاء

او يكون الصباح صباحاً بغير الجرائـــــــــد؟".

إن اول ما يلفت انظارنا ان هذه البداية ذات الطابع السردي النثري الواضح (اشعل سيجارته علي سلم الحافلة، فارتخت في يديه الجريدة) تفجانا بعد ذلك مباشرة بالسطر التالي: "فض اشتجار الخطوط علي قبتين"، حيث نلحظ انتقالاً مباشراً وجريئاً من ما هو نثري واستعمالي (السيجارة والجريدة) إلي ما هو غير يومي وغير استعمالي. اننا في هذا السطر ازاء صورة شعرية علي قدر غير قليل من الجمال، وفي نفس الوقت الغموض الذي يتيح بثاً متعدد المستويات للدلالة، فهل الخطوط المشتجرة علي قبتين تمثل مشهداً رؤيوياً واقعياً نتج عن فعل الرؤية الذي أتاحه له وضعه المكاني علي سلم الحافلة؟ وهل فض هذا الاشتجار يعني إمعاناً تاملياً بالبصر، تمكن من خلاله من تحديد مدي كل خط بإزاء الآخر؟ ام ان لهذه الصورة علاقة بالسطر الذي يليها حيث فاصل بين النساء اللواتي اغتسلن من الليل، فتصبح القبتان هما مؤخرات هاته النساء؟ إنني ارجح هذا المعني الاخير، خاصة انه يقول بعد ذلك بفعل التداعي الذي يؤكد همه الجسد اني اليومي المعن في راهنيته:

"وهل يكون المساء مساء بدون نساء

او يكون الصباح صباحاً بغير الجرائد؟".

غير اننا في هذه الاسطر الاخيرة بالتحديد نعثر علي ملامح خلق الشكل الذي يحمل بوادر انضباطه وانتظامه، من خلال الموازاة المباشرة بين المساء والصباح والنساء والجرائد. فإذا كان المساء والصباح يحملان دلالة زمانية، فإن النساء والجرائد يحققان قيمة استعمالية مؤقتة، وذلك من خلال اقتران النساء بالجرائد

في هذا التوازي، فالجرائد تستخدم في اغراض استعمالية كثيرة غير مجرد الاستمتاع المعنوي بالقراءة حسب ما هو شائع بين الناس، وهو ما يرمي إلي عالم الشاعر ومنطقه المعنوي والروحي الذي يتمحور في دائرة التمرد علي مختلف الانساق الاخلاقية والفنية.

بيد ان هذا المنحي لا يستمر إلي آخر مداه، فبادرة انتظام الشكل التي اشرت إليها آنفاً، تتواصل بعد ذلك وتتعمق. فتصبح، الآن، القبة السابقة قبة رمزية تمثل الافق المادي او المعنوي الذي يراق عليه الندي:

"يـــــــا للفتـــــــي

مسنداً للزحام القصيدة

عشب يراق علي قلبه

والنـــــــــــدي

غبطة للطيــــــور

علي قبة في البعيـد".

إننا في هذا المقطع ندلف علي عالم آخر مغاير تماماً. فها هي اللغة الإنشائية الاسيانة (يا للفتي)، التي تنعي هذا الفتي في تفرده وانفصاله المغترب عن الزحام ولا يمتلك ازاءه إلا ان يتوسل إليه بالقصيدة، التي هي عشب يغطي به قلبه الذي مات. وقد جاء هذا المعني من كلمة "يراق" التي درجنا علي ان تاتي مقترنة بالدم،

كما هو شائع في الاسلوبية العربية، وكان العشب هنا إنما هو ماء الغسل او نباتات الصبار التي توضع بغزارة علي القبور. أو كان العشب والندي، معاً، يراقان علي قلبه الذي يشتبك معنوياً مع القبة التي تمثل في البعيد من اجل غبطة الطيور التي ستمرح بسعادة في هذه الحديقة المعنوية. إنها صورة جميلة بحق، حيث يتاكد فيها ان هذا الإنفصال عن الزحام، لا يعبر إلا عن حب حقيقي للحياة وللإنسان، اللذين اختلس قطفات من عناصرهما المحرمة في بداية القصيدة.

إن هذا الاشتباك بين الحسي والمعنوي، وهذا التداخل بين اليومي الاستعمالي والروحي، يقوم علي أساس تكنيك "التوقع واللاتوقع" الذي اشار إليه لوتمان واوردته في الصفحات السابقة. فيقوم الادهاش الناتج عنهما بتفجير الدلالة وتحريك الذائقة المتلقية. كما يؤدي الانتقال من التمرد المشوب، دائماً، بنزوع هجومي مستفز، إلي وضع الانشاد الاسيان، يؤدي ذلك إلي استئناس المعاني واعطائها ابعاداً انسانية لا تخطئها العين.

إن هذا كله يقترن بمقولة النظام التي اشرت إليها قبل قليل، خاصة عندما تاتي تقنية التكرار في قوله:

"سلام علي الراحلين لقلبي

سلام علـــــي الراحلين".

حيث تردد ثلاث مرات خلال القصيدة. او تقنية البنية الدائرية في قوله:

"عابرات يطان الهديل

ولا يرنجلن الوقيعة بين الفتي واليمام".

فالعابرات اللاتي يطان الهديل هن، في الحقيقة، اللاتي يحاولن الاساءة لليمام لاقترانه بالهديل كصوت له. غير ان هذه الاساءة، التي تبغي الوقيعة بين الفتي واليمام ليست مترجلة، بل هي مرتبة وكانها شرك. فإذا بنا امام صورة محكمة الاطراف، يؤدي مبداها إلي منتهاها والعكس.

وإن كنت اخذ شيئاً علي هذه القصائد الجميلة لإبراهيم ابو حجة فلا ماخذ لي سوي ان هذه الصورة الجميلة المحكمة. -عندما تنظم في قصيدة طويلة. كالتي بين ايدينا تأتي متناثرة مفككة لازابط بينها سوي وحدة الموضوع ووحدة الجو النفسي، وهي القضية التي فرغ منها النقد العربي منذ زمن بعيد، كما ان القصيدة عنده اطول من اللازم، بما لا يتناسب مع منحاه النثري الذي يقوم بناؤه تحديداً علي التكثيف والإيجاز، فيما يقول إي. جالو، الذي يعرف هذا النوع من الشعر بقوله:

"قطعة موجزة من غير إخلال، موحدة ومضغوطة كقطعة بللور تتراءى علي فيها مائة من الإنعكاسات المختلفة" (٦).

حريـــة الشكـــــل:

علي العكس من القصائد السابقة تاتي قصائد هذه المجموعة اقل تمسكاً منها بصرامة الشكل، واقل احتفاء بالعاطفة الطاغية او المرجعية الفكرية او الأخلاقية، كما انها تتعامل مع الممارسة اليومية والاشياء الاستعمالية باعتبارها تحتوي جمالاً دفيناً وخفياً تحاول استخراجه وإبرازه. أي انها تري الجمال في عناصر ليست جليلة من الناحية المعتادة، ثقافياً او اجتماعياً. وتقوم شعريتها علي رصد قيم جمالية جديدة في هذه العناصر واكتشاف علاقات خفية حيث تتوسل "بالمتوقع" لطرح "اللامتوقع"، مما يحقق إدهاش القارئ ويمنح القصيدة قيمتها وقدرتها علي الإيصال. في نفس الوقت. وذلك إلي جانب كثافتها وإختزالها اللغوي البالغ الذي يجعلها قادرة علي البث علي مستويات متعددة.

١

ولعل هذا المفهوم ينطبق باقوي درجة علي اشعار محمد النادي من بين شعراء هذه المجموعة حيث نلاحظ سيطرة هذه العناصر التقنية بوضوح بالغ، فالتمرد والتجاوز هنا يمثلان بنية مركزية لقصائده، سواء من ناحية الشكل والادوات النصية، او من ناحيـة المـنازع الدلاليـة والـقيمية، حيث يمكـن ان تكـون قصـيدته هي قصيدة الرفض بإمتياز، يقول في نهاية قصيدته "ملكوت الرفض" (لاحظ العنوان) في المقطع المعنون بـ "قهوة":

"فنجانـــك عـــــار
وجه القهوة يا حسناء / بكارة
والرشفة / خدشـــــة
الخدشـــــــة
آخر صوت فــــــي
ملكوت الرفـــــض".

فالشاعر هنا يقيم بناء كاملاً لرؤية هذا المشروع الشعري، فهو يقتحم تخوم التابو من اي نوع، مقيماً ملكوته علي عنصري الرفض والاختراق. وتتبدي اول اشكال الاختراق في انه يتخذ من "القهوة"، وهي عنصر يومي استعمالي، مدخلاً لقصيدة شعرية. بين انه لا يتحدث تحديداً عن القهوة، بل عن الاحالات الدلالية التي يمكن ان يطرحها هذا العنصر، فيتوسل باليومي والمتوقع إلي ما ولانه طارحاً غير المتوقع، فعبارة "فنجانك عار" في ذاتها، ليست سوي عبارة اخبارية، وإذا غضضنا الطرف عن الاستعارة الكامنة فيها، يصبح الهدف المباشر من قولها تقريرياً تماماً، غير ان السطر اللاحق ينقل الامر إلي منطقة مغايرة، فيصبح وجه القهوة بكارة، اي دلالة علي العذرية مستغلاً في ذلك علاقة المشابهة. وبتوجيه الخطاب إلي الحسناء، نحصل علي دلالة جريئة وغير معتادة في تراثنا الشعري، سواء القديم او الحديث، حيث ينتقل المعني إلي حقل جنسي كامل، وهو ما يعود ليفسر لنا العبارة الاولي التي جاءت بريئة وإخبارية من الناحية الظاهرية غير ان هذه الدلالة (رغم كل ذلك) لا تمثل سوي مستوي اولي للطرح الشعري، فإذا كان وجه القهوة بكارة،

والرشفة خدشة اي نزع لغشاء البكارة في التباس بين المعني اليومي والمعني الجنسي، فإن الخدشة بمعناها المطلق العام هي التتمة لعملية الاختراق لكل الاسقف التي تمارس قمع روح وعقل وجسد الانسان، ولعل هذا المعني هو ما ينقذ القصيدة من الدوران في إطار من الابتذال والإباحية، ويمنحها وجهها الإنساني المقاوم والرافض والذي يبغي إقامة عالم جديد بديل، فكلمة ملكوت في "ملوت الرفض" تتناص، او قل تستعير بعضاً من القيم الإيحائية لـ "ملكوت السماء" كبديل عن "ملكوت الارض" في الكتاب المقدس، مما يمنح العبارة روحاً جليلاً وقدسياً.

ولعلنا ونلاحظ ان كل هذه المعاني قد تفجرت من هذه المقطوعة الصغيرة، حيث نتج ذلك عن تكثيفها وإيجازها مما جعلها كقطعة البللور متعددة الاشعاع وهي السمة التي اوردتها قبل قليل.

إلي جانب ذلك فإن هناك ابعاداً اخري لشعر محمد النادي، منها ما يمكن ان نطلق عليه بعد "المشهدية"، وهو احد التقنيات المعروفة في قصيدة النثر المعاصرة، حيث تقوم القصيدة برصد عالم صغير والتعامل مع مكوناته سواء كانت مكونات واقعية يومية، او خيالية تصورية، وسواء كانت في وجودها السكوني او في حركيتها الفياضة، حيث يتوسل الشاعر بإدارته للعلاقة بين هذه المكونات والعناصر إلي طرح فني متعدد الدلالات والرؤي. ومجاوزاً في قوته التعبيرية قوة الصورة الخيالية بمعناها المعهود، كقوله في قصيدة "شرفات البحر":

"المساء يغمر زجاج النوافذ

وسماء ملونة لست اعرفها

تتدلـــــــــــــي

إلـــــــــــي

البحـــــــــــر

والبحـــــــــــر

اغلقت عيني عليه

ونمـــــت ...." .

فالصورة هنا تبدو كانها إحدي الرؤي الحلمية والشاعر يصف مكوناتها فقط، غير انه يتحول إلي عنصر فاعل بعد ذلك عندما يغلق عينيه علي البحر وينام، ولعلها واضحة تلك المفارقة الكامنة بين ان المساء يغمر زجاج النوافذ في اول المقطوعة، بما يجعل الرؤية غير ممكنة من الناحية العملية،وبين المشهد الذي يلي ذلك، وهو ما يتيح الفرصة لانتقال كل عناصر المشهد إلي عالم الخيال، سواء من حيث طبيعة عناصره وحركيتها الخاصة، او من حيث دلالته المتولدة، ولعل هذا المعني يتاكد تماماً عند ذكر الكلمة الاخيرة "ونمت" حيث يصبح المشهد عبارة عن احد خيالات ما قبل النوم، وذلك تحديداً هو ما يمنح المشهد جماله ومشروعيته الناجمة عن امتلاكه لمنطقه الخاص، فالسماء الملونة سماء غير حقيقية وغير واقعية، وهي إلي جانب ذلك تتدلي نحو البحر، ولعلها بذلك تتماس مع التصور الطفولي الذي يقوم علي ان السماء في

اقصي الافق تطبق علي الارض او البحر، وهو مايعني تقديم المعاني المعهودة لاستخراج دلالات غير معهودة، فالبحر هنا يستوعب السماء بكل تلوناتها، ثم ياتي دور العين التي تطبق جفونها علي المشهد برمته من خلال اغلاقها علي البحر، ثم ياتي النوم، حيث نستطيع ان نتصور ان رحلة مماثلة في غرائبيتها او اكثر ستتم في هذه المرحلة الجديدة.

واتصور ان تقنية المشهد هنا قد نجحت من مزلق خطير عادة ما تقع فيه القصائد المماثلة، الا وهو سيطرة السردية التي تؤدي - إذا غاب الرواء الشعري ونفاذ البصرية الخيالية إلي ان تتحول القصيدة إلي قصة قصرهه، أو أن تشتبك معها فيكون انتماؤها إلي الشعر امراً غير متحقق علي وجهه الدقيق.

٢

قريباً من هذا المنحي تاتي قصائد الشاعر احمد عبد الحميد في محاولته لاختراق التابر، والمشهدية، والتكثيف والإيجاز. بيد ان شعر احمد عبد الحميد يتميز، بصفة خاصة، بهذه الصور المركبة والمحلقة في سماء صوفية وروحية متعالية (ترانسندنتالية). رغم ما تحمل من مضامين ارضية ويومية استعمالية مثلما يقول في قصيدة "سوسنة":

"اي مـــزحة اودعـــت الـــرؤي "
اي هاجسة تستبيح اقصي اقاصي السوسنة
كيما يستوي جبريل الكحول في قر الضلوع
العيـــــــــــــــون ..
المرمـــــــــــــــدة .." .

إننا هنا امام شاعرية رهيفة وذات خصوصية بالغة حقاً. فالرؤي ومحاولة طرح قراءة جديدة للعالم تنتج عن مزحة مجهولة، وياتي التساؤل هنا بمثابة استفهام توكيدي. فالحكمة المصفاة يمكنها ان تكون وليدة قول عبثي، ليس المقصود منه سوي المزاح، وعلي نفس المنوال، تصبح الهاجسة وروح الشك هي المسئولة عن اكتشاف خفايا السوسنة التي يمكنها ان تكون حاملة لدلالة الحياة وجمالها الاخاذ، وهذه المزحة وتلك الهاجسة هما المسئولان عن الوحي الذي يتسبب فيه الكحول. إن الوحي الذي نتحدث عنه هنا ليس مثل الذي نزل به جبريل علي الرسل. ولكنه جبريل من نوع خاص. إنه جبريل الكحول، هذه الحالة الخاصة من الإلهام والنشوة التي تاخذ بالالباب فتقر في الضلوع وتكمن داخل الروح والعيون المجهدة.

*

إن الشعرية هنا تتفجر من خلال هذا المزج الجسور بين حالة ارضية ابيقورية خالصة، وبين نواتجها المغايرة المفارقة إلي اقصي حد، إلي الحكمة الكونية الكلية المتعالية، كما ان التوازي (وهو تقنية تنتمي إلي بنية تشكيلية منضبطة، حسب التعريف الذي اوردته في صدر هذه الورقة) هذا التوازي بين "مزحة" و "هاجسة"،

وكلاهما ينتــمي إلي حقل دلالي يقوم علي المغامرة الخيالية والعقلية الموارة، هو الذي ينتج تماهــياً بين "الرؤي" بما تعنيه من كشف صوفي وروحي خاص، وبين استباحة اقاصي السوسنة. فتصبح السوسنة (وهي زهرة ذات رائحة طيبة ترمز للانــثي) رمــزاً للكــون والحــياة، وتصبح استــباحتها هي إعادة اكتشافها كرمز كلي للكــون والعــالم، ينــدرج في نفــس الســـياق مع الكشــف الصــوفي والروحي، وهو ما يولد روح المفارقة والدهشة المحركتين للروح والخيال، كهدف فني اصيل لشعر احمد عبد الحميد.

وكنت اود ان تتاح الفرصة لدراسة تفصيلية لباقي قصائده، ولكن يشفع لي ضيق المجال، كما يشفع لي كونها جاءت في إطار نفس التجربة، حيث يتبدي ذلك من خلال عناوينها: "استشراف"، "شواهد لون"، "يتسع الخاتم إذا يتسع الوقت"، "كينونة". فإذا بها جميعاً تنطلق من اليومي إلي السرمدي والعكس في مزاوجة شعرية جديدة وبالغة الكثافة والقوة التعبيرية والجمال الشعري الحقيقي.

٣

علي منحي مغاير نسبياً تاتي قصائد صلاح زكريا، حيث تقوم البنية الشعرية فيها علي استنطاق الموجودات والامكنة والاشخاص والحيوانات بالرؤي والدلالات الخاصة، والاستعانة بمفردات اسطورية لطرح رؤية تشي بالدهشة والتامل الاسيان، مثلما يقول في قصيدته: :الرؤيا: صفاء":

"تنطلـــــــــــق بخـــــور

اعمدة من رائحة وإنــــــــاث

وبنات تعدون علي نخلة بسطا

ورد يتفتح / حملان وجمـــال

بادنة منـــــــــــــي

وصفاء القشلان هنـــــاك

دوماً بنبات نعبـــــو" .

حيث نلاحظ هذا التعـانق بين مـختلف الكائنات والامكنة (نخلة بسطا) في بنية مشهدية تموج بالحركة والسرد الذي يعطي الزمن مداه الطولي الإيقاعي، غير انه في قصائد اخري نجد الخروج علي الزمن من خلال تثبيت اللحظة الصورية، ومن ثم، دورانها متدفقة بالشعور والعاطفة، كقوله:

"هل تتفتح الدنيا علي دمع الجميلـــــــة

والجميلة شالت القمرين في المنديـــــــــل

هل انبت القمرين في السفر الذي ابتديه" .

غير ان ما يمكن ان يؤخذ هنا (وفي معظم قصائد صلاح زكريا في الحقيقة) ان هذا الركام من الاشيـاء والصفـات والكائنات لا يمتلك منطقه الخاص الذي يمكن ان يجعله متجاورا ومتلاحماً. إن افتقاد المنطق اي العلاقة الحتمية (سواء كانت ظاهرة او خفيـة) التي تقوم بربط هذه العناصر هو ما يمكن ان يطرح بنيـة مفككة محدودة

القدرة علي الاقناع والبث، وتلك احد مخاطر القصيدة الجديدة، فإذا لم يكن الخروج علي الشكل قادراً بذاته علي طرح شكل بديل اكثر شعرية فإنه يمكن ان يسقط في هوة الضعف والهشاشة. تقول سوزان بيرنار:

"قصيدة النثر في الواقع مبنية علي إتحاد المتناقضات، ليس في شكلها فحسب، وإنما في جوهرها كذلك، نثر وشعر، حرية وقيد، فوضوية مدمرة وفن منظم.. ومن هنا يبرز تباينها الداخلي، وتنبع تناقضاتها العميقة والخطرة والعتية." (٧).

ولن اتحدث بعد ذلك عن الاخطاء النحوية الواضحة عنده كقوله: "تنطلق بخور" وقوله: "هل انبت القمرين".

٤

يقول لوتمان في كتابه "تحليل النص الشعري - بنية القيدة":

"إن التجديد لا يكمن علي الدوام في إبتداع الجديد، بقدر ما يكمن في العلاقة الإيجابية مع التقاليد، بما يعني إنعاش ذاكرة التراث، وفي نفس الوقت عدم انتساخه" (٨).

رقد اوردت للوتمان نصاً في الصفحات السابقة مؤداه ان الشعر الجيد هو الذي يتواكب في "المتوقع" مع اللامتوقع" فإذا غاب المتوقع يصبح النص عديم المعني، وإذا غاب اللامتوقع فإنه يصبح عديم القيمة (٩).

ولا اجد، في الحقيقة، اكثر من هذا لاقوله تعليقاً علي قصيدة محمد الطناحي الغريبة والتي جاءت بعنوان غريب فعلاً: "آل الافاويقية". وليعذرني الشاعر وليعذرني القراء إذا قلت انني لم افهم معني واحداً من هذا الركام من الاسماء والرموز الاسطورية والالفاظ الاعجمية التي ليس لها استعمال من اي نوع في حياتنا او في تراثنا علي حد سواء.. مثل كلمة "خدوت" او الحضئ" او خرشاء" او "الزنبر".. آلخ ولناخذ مثلاً لمجرد التدليل:

فإذا ان هي ذي وقد

ازجت ترقش فوق بياض صهيد كان يغابد وهجاً يشخن علي شجر من رخي رقائق راقت لما قد اذن تفتح: هو آن للافاويق ان تستعير ارياً يحر كلما نض إلي تويج من شحمد خرت به تبدا التفاريح مع الانطاف قالت:

انقف، مناسم غرين خمائر ندي ماذي ينبت علي سجع سجيح لم يدغر فيه الركز، ادخل زبرجتي، وامر علي ينع بضاض كان يسجر"

ولعل هذا النص يذكرنا بنص تريستان تزارا مؤسس الحركة الدادائية واحد اعمدتها حيث يأتي علي هذا النحو مع الفارق:

"آ، ا، او يـــــويـــــويـــــو

يـــــويـــــويـــــو

دور دور دور غـــــــوررر غـــــــوررر

قطع من مدة زمنية خضراء تحوم في غرفتي

ا او او إبي إبي او آ او إبي إبي إبي إبي خـوف" (١٠).

وبالمنـــاسبة فـــإن تزارا لم يكن شاعراً بعد حداثي كما يسمي محمد الطناحي نفسه، بل فـقط حداثيـاً، حيث ظهر اثناء الحرب العـــالمية الاولي ١٩١٦، وهو ما يعني ان الثورة علي الشكل ليســت فقــط بعد حداثيــة وإنما هي قديمــة عن ذلك بما يزيد عن ثمانين عـامـاً، ولكن الشطط في ذلك كفـيل بان يقـضي علي الفن برمتـه، واتصور ان هذا هو الخطر الحقيقي الذي يمكن ان يتهدد القصيدة المعاصرة، حيث انها من فرط رغبتها في تحطيم الشكل تكاد تحطم ذاتها وتفقد كينونتها كنتاج فني لغوي يمكن تلقيه والانفعال به، وهو الامر الذي اكده بلا نش قائلاً "لم يكن بوسع حركة دادا البقاء إلا بكفها في الوجود" (١١).

واسر في اذن محمد الطناحي: إن معني ما بعد الحداثة ليس إنشاء نصوص مغلقة لا تحمل شكلاً ولا تفصح عن دلالة ولا تطرح قيمة جمالية من اي نوع، وانها إذا سعت إلي تحطيم الشكل فإنما لكي تسعي إلي خلق شكل جديد، قد يكون مفارقاً للشكل القديم ولكنه ليس علي عداء تحريمي معه.

من هنا يتضح ان المقصود بحرية الشكل ليس ان هذه القصيدة تاتي مجردة من شكل فني معين، ولكن المقصود علي وجه التحديد هو رفض اية هيمنة للتقاليد الشكلية القديمة سواء الكلاسيكية او الحداثية، ومن البديهي ان تلك القصيدة، في رفضها هذا للتقاليد، تخلق تقاليدها الخاصة، فإذا كان الشكل يمثل، بالنسبة لها، قيداً تسعي للتخلص منه، فإنها تقوم بخلق "قيودها" الخاصة عبر ممارستها الابداعية وتركمات انتاجها الفني. وهو ما يمنح هذه القصيدة طابع "الفن الايكاروسي" فيما تقول سوزان بيرنار (١٢) اي الفن الذي يطمح إلي تجاوز مستحيل للذات مثل إيكاروس (احد ابطال الاساطير الاغريقية) الذي حاول ان يصنع اجنحة لنفسه ليطير بها فإذا بالشمس تذيب اجنحته المثبتة بالشمع، فيكون في ذلك مقتله. وحتي تتجنب قصيدة النثر هذا المصير، فإنها لابد ان تحقق شعرية اقوي، فبقدر ما تتضاءل ملامح الشعر بمعناه التقليدي تبرز الحاجة إلي ملامح إضافية تساعد علي تمييز الشكل الشعري عن النثر العادي، ومن ثم فلا مجال للظن بان قصيدة النثر اسهل في الإنشاء من قصائد الشعر التقليدي. يقول لوتمان: "كلما قلّت في الشكل الشعري تلك العناصر التي تميز الشعر عن النثر، اشتدت الحاجة إلي توكيد اننا لسنا بإزاء نثر، وإنما نحن إزاء شعر علي وجه الخصوص" (١٣).

ولا يمكن ان يتاتي ذلك إلابخلق سياق شعري قادر علي جعل ما ليس شعرياً ذاته شعرياً بموقعه ومكانه من النسق.

الهوامش

١- احمد الطريسي، قضايا المنهج في اللغة والادب (كتاب مشترك) دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ص٨٤.

٢- سوزان بيرتار، قصيدة النثر من بودلير إلي ايامنا، ترجمة د. زهير مجيد مغامس، دار المامون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٣، ص١٧٤.

٣- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري - بنية القصيدة، ترجمة د. محمد فتوح احمد، دار المغارف، القاهرة، ١٩٩٥، ص١٧٩.

٤- ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢، ص١٧٥ وما بعدها.

٥- صلاح عبد الصبور، الناس في بلادي، دار الآداب، بيروت، ١٩٥٧، ص٤٠،٤١.

٦- سوزان بيرنار، مرجع سابق ص١٥١.

٧- وزان بيرنار، مرجع سابق، ص١٤٣.

٨- يوري لوتمان، مرجع سابق، ص١٨٢.

٩- انظر الهامش رقم ٣.

١٠- نقلاً عن سوزان بيرنار، مرجع سابق، ص٢٣٠.

١١- السابث ص ٢٣١.

١٢- السابق ص٢١.

١٣- يوري لوتمان، مرجع سابق، ص١٠.

المحتويـــــات

رقـــم الإيــداع: ٧٦٤٢/١٩٩٦

الترقيم الدولي: I.S.B.N
977-19-1059-0

شركة الأمل للطباعة والنشر
ت : ٣٩٠٤٥٩٦